GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1862

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

TOME DOUZIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

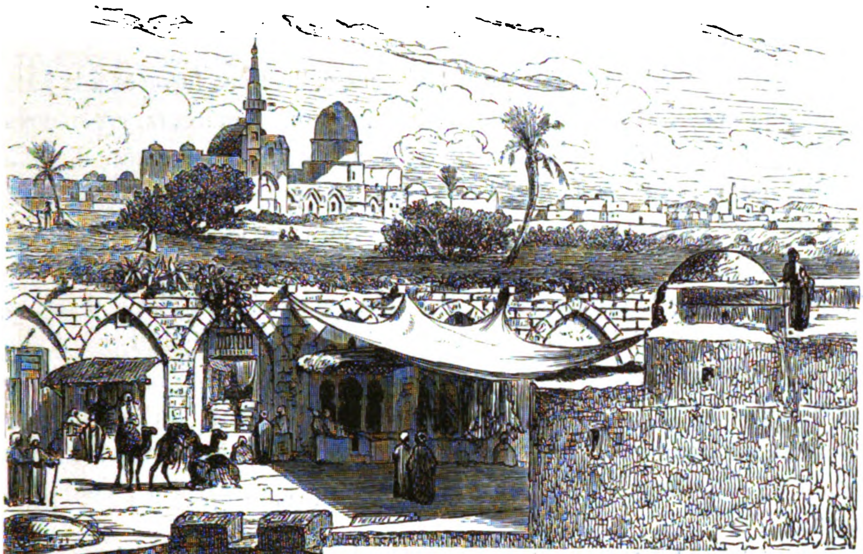
Courrier Européen

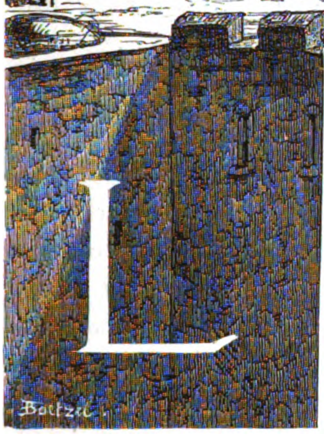
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1862

JERVY SC.





LES CABINETS D'AMATEURS

LA COLLECTION DE TABLEAUX

DE M. LE COMTE DUCHATEL

I

ÉCOLE ITALIENNE, ÉCOLE FRANÇAISE

Les collections particulières d'objets d'art réunis à loisir et sévèrement choisis sont devenues assez rares en France. Ce n'est pas, tant s'en faut, que le nombre des *curieux* ait diminué depuis le commencement du siècle ou que le goût de la possession se soit refroidi parmi nous. A aucune époque peut-être ce goût n'a été aussi général ni en apparence aussi vif, mais il a beaucoup perdu assurément du caractère sérieux et de la stabilité qu'il avait autrefois. En se compliquant chez les uns de certaines préoccupations fort étrangères à l'amour du beau, il n'est guère qu'une forme ou un déguisement de l'esprit de négoce : il se réduit, en réalité, à l'ambition de céder un jour aux conditions les plus avantageuses ce qu'on a eu l'adresse de découvrir ou la bonne fortune de rencontrer. Pour les autres, il s'agit seulement d'alimenter une passion passagère, de satisfaire un caprice bien plutôt qu'un besoin de l'intelligence. Par désœuvrement, par vanité quelquefois, ou simplement pour suivre l'exemple d'autrui, on s'enrôle parmi les amateurs d'estampes, de curiosités ou de tableaux, jusqu'au jour où, la satiété survenant, on congédie sans regret une manie dont on remet au commissaire-priseur le

soin de disperser les témoignages. De là ces collections formées à la hâte et presque aussitôt partagées entre de nouveaux acquéreurs, ces œuvres d'art promenées d'un cabinet à un autre après une station périodique à l'hôtel de la rue Drouot; de là ce va-et-vient perpétuel, ce mouvement des denrées pittoresques sur le champ de foire; de là enfin les prix exagérés qu'elles atteignent, soit en raison de l'inexpérience des compétiteurs, soit par le fait même d'un calcul chez ceux-ci pour élever d'autant la valeur commerciale de ce qu'ils possèdent. Il nous plairait peu d'ailleurs de chercher à pénétrer ces mystères et d'insister sur ces questions. Qu'il nous suffise de consulter de loin quelques signes du temps et de démêler, au fond de nos empressements actuels, quelque chose d'assez semblable souvent aux fantaisies de l'amour-propre ou à des coutumes mercantiles.

En dehors des inconvénients, des dangers même qui peuvent, à notre avis, résulter de la fréquence des ventes publiques, un usage établi depuis quelques années nous semble plus fâcheux, plus périlleux encore. Nous voulons parler de ces loteries qui, sous le prétexte d'ouvrir des asiles au talent, ne réussissent qu'à lui procurer des gîtes de rencontre et à meubler tant bien que mal nos appartements. A tout prendre, mieux vaut ce qui se passe dans les salles de vente, parce que sur ce terrain purement commercial les conditions sont débattues et les contrats passés volontairement de part et d'autre; parce que celui qui se dessaisit et celui qui désire acquérir traitent face à face, en pleine connaissance de cause, et à propos d'un objet déterminé. Avec les loteries, le mot l'indique de reste, le soin est laissé au hasard de décider de toutes choses et d'adjuger à toutes mains. Dans cette lutte passive, dans ce conflit entre des concurrents dépourvus d'initiative et d'action personnelle, ce n'est pas même la richesse qui l'emporte, c'est-à-dire, à défaut d'autre garantie, ce qui promettrait du moins aux ouvrages des artistes une certaine publicité et un voisinage acceptable. Le premier venu peut se réveiller si bien loti que cette heureuse chance soit pour lui un embarras et, pour le peintre que le sort aura improvisé son client, une injure. Tel qui n'a chez soi que des photographies ou quelques vulgaires estampes à l'aqua-tinte devra s'accommoder d'une savante esquisse, sauf à compromettre par un offensant contact le mérite de l'œuvre et l'honneur d'un talent; tel autre, dont les goûts en matière d'esthétique ne s'élèvent pas au-dessus des scènes de chasse ou de bal masqué, se verra condamné à la possession d'un morceau archaïque. D'autres enfin n'useront des droits qui leur auront été attribués que pour les transmettre au plus vite et réaliser en écus le bénéfice de leur participation à l'affaire.

Tout cela est fort licite sans doute, mais tout cela tourne-t-il au profit des arts, des progrès de notre école, de la dignité même de nos mœurs? N'y a-t-il pas là, au contraire, une prime promise ou accordée à l'amoindrissement des talents, intéressés à se faire petits pour s'insinuer dans la faveur du plus grand nombre, et, de plus, une concession, sinon une provocation, à des arrière-pensées de trafic et de jeu? On ne saurait, en tout cas, voir dans de pareils faits un encouragement fort sérieux pour les artistes, ni chez les patrons de ceux-ci une disposition à revenir aux idées et aux goûts que les Crozat et les Caylus personnifiaient dans le siècle dernier.

Et cependant quelques amateurs bien inspirés restent encore, quelques cabinets, bien pourvus déjà, s'enrichissent d'année en année d'œuvres d'élite auxquelles un abri digne d'elles est ainsi assuré, et une place faite à côté d'œuvres analogues par le caractère et les origines. La belle galerie de tableaux flamands et hollandais appartenant à M. le comte de Morny, les monuments antiques recueillis par M. le duc de Luynes et par M. le vicomte de Janzé, les dessins et les bronzes que M. de La Salle a rassemblés avec le zèle d'un curieux et la sagacité d'un parfait connaisseur, les dessins, les tableaux, les estampes que possèdent M. Thiers et M. Gatteaux, M. Delessert et M. Hennin, — plusieurs autres collections diversement importantes prouvent qu'au milieu de nos inconstantes habitudes, au milieu de nos erreurs ou de nos caprices, on peut avoir encore l'amour des belles choses, l'art de les réunir et la volonté de les conserver.

Par malheur, ces richesses demeurent stériles pour beaucoup d'entre nous, non pas certes que ceux qui les possèdent refusent de nous en laisser profiter, mais parce que d'ordinaire personne ne prend le soin de nous en révéler l'existence. La presse, dont la mission est d'avertir et de conseiller l'opinion, la laisse le plus souvent en ceci privée d'avis d'aucune sorte. Les tableaux de certains maîtres dont le talent n'est représenté au Louvre que dans des spécimens moins considérables, certains morceaux de haut style faits pour honorer un musée n'obtiennent pas même une mention de la plume des écrivains qui n'auraient garde de laisser passer sans analyse les plus humbles travaux exposés au Salon, les moindres toiles où figurent un fumeur ou deux, quelques bœufs ou quelques moutons. Rien de plus légitime, sans doute, si le silence était ici la punition de méchantes œuvres. Le respect pour la hiérarchie des genres ou pour les exemples du passé ne doit pas intimider la critique à ce point qu'elle n'ose sacrifier à une scène moderne d'estaminet ou de village un ancien tableau d'histoire ou de sainteté; mais encore faut-il

que cette petite scène soit excellente et que, d'une autre part, ce grand tableau ne vaille rien. A mérite égal, ou plutôt en cas d'égale médiocrité, il n'y aurait que justice à préférer celle des deux œuvres qui se rattache au genre le plus élevé. Or, bon nombre d'objets d'art conservés dans les collections particulières ont mieux que cette valeur relative, mieux que ces titres négatifs à l'estime. Considérés en eux-mêmes, dans les termes de la tâche donnée, ils commanderaient souvent l'admiration, ils fourniraient plus d'un enseignement utile, et, si l'on se tait sur ces monuments divers, ce n'est pas que, tout bien pesé, on en juge le mérite médiocre, c'est que, le plus ordinairement, on a négligé de les aller voir.

La *Gazette des Beaux-Arts* veut essayer de recueillir et de répandre les informations qui nous ont manqué jusqu'à présent. En se proposant de parler avec quelques détails des principaux cabinets qu'il lui aura été donné de visiter, elle ne prétend d'ailleurs ni dresser l'inventaire de tout ce qu'ils contiennent, ni s'aventurer dans une série de dissertations qui, par la multiplicité des questions à traiter, équivaudrait à peu près à un exposé des variations successives de l'art dans tous les temps et dans toutes les écoles. Elle veut simplement convier ses lecteurs à l'examen de quelques beaux ouvrages, mettre sous les yeux de tous ce qui n'a été offert jusqu'ici qu'à des regards privilégiés et divulguer, soit avec le burin, soit avec la plume, des secrets qui, tout en appartenant aux toits qui les abritent, ne laissent pas d'appartenir aussi à l'histoire et d'intéresser l'honneur de notre pays.

La collection de tableaux formée par M. le comte Duchâtel mérite d'être citée entre les plus précieuses qui existent aujourd'hui en France. Bien que le nombre des morceaux dont elle se compose soit relativement assez restreint, bien que la plupart des autres collections aient une origine moins récente et un catalogue plus volumineux, elle doit son importance exceptionnelle au goût avec lequel chaque choix a été fait et l'élévation du niveau maintenue, à chaque acquisition nouvelle. Ailleurs peut-être on trouvera une échelle de talents plus complète, des échantillons plus variés de l'histoire des différentes écoles ; on rencontrera difficilement une pareille autorité dans les types et des témoignages aussi éloquents de la manière propre à chacun des maîtres admis. Ici, par exemple, les écoles italiennes du XV[e] siècle ne sont représentées que dans deux ouvrages, — un *Portrait d'homme* et une *Vierge*, — mais ces ouvrages sont de premier ordre l'un et l'autre; ils suffisent presque pour caractériser l'art de cette noble époque, en dehors de Florence, un peu avant le moment où apparaîtront les chefs-d'œuvre de Jean Bellin et de Mantegne. Le portrait a été attribué par de

bons juges à Antonello de Messine, et, en effet, par la fermeté du dessin et de l'expression, par l'énergie de la couleur, il rappelle, entre autres tableaux du maître, l'admirable *Portrait d'homme* — celui de l'orfévre Pisani, dit-on — que possède le Musée d'Anvers. Ce qui est certain en tout cas, c'est qu'il émane de la main d'un peintre mêlé de près aux premiers efforts, aux premiers progrès de l'école vénitienne, et, ce qui est aussi sûr pour le moins, c'est que ce peintre, quelque nom qu'il



PORTRAIT D'HOMME,

Tableau d'Antonello de Messine.

porte, se montre ici l'égal des plus savants et des mieux inspirés de son temps.

Quant à la *Vierge*, aucun de ceux qui auront visité le musée des Offices, à Florence, l'ancien palais des Conservateurs à Borgo San Sepolcro, ou l'église de Saint-François, à Arezzo, n'hésitera sans doute à y reconnaître une œuvre de Pietro della Francesca. Voilà bien ce style profondément original, savant et naïf à la fois, ce mélange d'âpre vigueur dans le sentiment, et, dans la pratique, de curiosité patiente jusqu'à la minutie; voilà cette façon de modeler les chairs et les étoffes par petites touches imperceptibles, semblables aux procédés qu'emploieront plus

tard les graveurs *au pointillé,* ce paysage compliqué de mille détails qui, à Florence, déconcerte, au premier aspect, le regard dans les portraits de *Frédéric de Montefeltro* et de *Battista Sforza,* sa femme; voilà enfin ces rudes contrastes de couleurs que, même en peignant à fresque, le maître ne réussissait pas à atténuer. Mais, à côté de ces bizarreries ou de ces violences, quelle bonne foi dans les intentions, quel amour du vrai sous ces dehors un peu recherchés, quelle émotion sincère sous ces formules scientifiques! La manière de Pietro della Francesca est celle de la plupart des peintres italiens du xv[e] siècle, en ce sens qu'elle se recommande avant tout par la précision de l'expression pittoresque, par l'imitation scrupuleuse de la réalité, mais d'une certaine réalité au-dessus du fait vulgaire, par quelque chose dans le style d'exquis et de familier à la fois; elle a cela de très-particulier qu'elle ne procède, quant au choix des lignes, des types, des sujets même souvent, ni de la tradition *Giottesca,* universellement acceptée pendant tout le siècle précédent, ni du goût pour les exemples antiques que les travaux des premiers *quattrocentisti* avaient commencé déjà de populariser. Malheureusement il n'existe aujourd'hui que bien peu de peintures où l'on puisse apprécier les rares mérites de cette manière. Les nombreux ouvrages que Pietro avait exécutés à Rimini, à Urbin, à Ferrare, à Pesaro et à Ancône, sont presque tous anéantis, comme ses fresques du Vatican que Raphaël, dit-on, ne détruisit qu'à regret après les avoir fait copier par ses élèves [1], et l'on serait à peu près réduit, en ce qui le concerne, aux témoignages des historiens, si l'on ne trouvait, à Borgo San Sepolcro et à Arezzo, des spécimens achevés de son talent [2]. Encore les fresques d'Arezzo — l'*In-*

1. Ces peintures de Pietro della Francesca couvraient, dans la salle qui reçut plus tard le nom de *Salle d'Héliodore,* les deux parois que décorent aujourd'hui la *Messe de Bolsène* et le *Saint Pierre en prison.*

2. Il ne sera pas inutile, peut-être, de donner ici quelques indications sur le peu qui subsiste des œuvres de Pietro della Francesca, en dehors des murs de ces deux villes. On voit à Rimini, dans l'église de Saint-François, une peinture à fresque représentant Malatesta agenouillé devant saint Sigismond, son patron; à Urbin, dans la sacristie du Dôme, un tableau, *la Flagellation;* à Pérouse, dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, une *Madone* entourée de plusieurs saints, et, sur le *gradino* de ce tableau, une *Annonciation;* à Città di Castello, le *Couronnement de la Vierge,* dans la maison du chevalier Mancini; à Florence enfin, outre les portraits conservés, nous l'avons dit, au Musée des Offices, une *Nativité,* appartenant au chevalier Frescobaldi. Un portrait, que l'on croit être celui d'Isotta de Rimini, quatrième femme de Sigismond Malatesta, et qui appartenait autrefois au marquis Guicciardini, de Florence, est venu, en 1857, enrichir la Galerie nationale de Londres. Le Musée impérial du Louvre ne possède jusqu'à présent aucun tableau de Pietro della Francesca.

vention de la sainte Croix, la *Vision de Constantin* et la *Défaite de Maxence* — n'ont-elles pas entièrement échappé à la fatalité qui semble poursuivre tous les travaux de Pietro della Francesca. Les tremblements de terre et la foudre les ont sillonnées de crevasses; plusieurs parties commençaient, il y a quelques années, à s'exfolier; d'autres étaient dans un état de détérioration plus avancé. Est-il encore temps, aujourd'hui, d'arrêter les progrès du mal sans employer le dangereux secours des restaurations au pinceau, ou bien faudra-t-il que des retouches, comme celles qui ont déshonoré le *Cénacle* de Léonard et tant d'autres nobles ouvrages, viennent, sous prétexte de conservation, achever la ruine des fresques d'Arezzo?

La vie du maître fut austère comme son talent, et, dans les dernières années, malheureuse comme la fortune réservée après lui à ses œuvres. Pietro, ou, comme on l'appelle communément en Italie, Piero della Francesca naquit à Borgo San Sepolcro vers la fin du XIVe siècle. Sa mère, pauvre paysanne, veuve depuis quelques jours au moment où elle le mit au monde, reporta sur lui toute sa tendresse et l'éleva de son mieux; de là ce surnom de *Fils de Françoise* qu'on donna à l'enfant, et que Pietro, devenu homme, tint pieusement à conserver. On ne sait ni de quel maître il reçut les conseils, ni dans quels ouvrages il signala d'abord son habileté; on sait seulement qu'appelé à Rimini par Sigismond Malatesta pour concourir à l'embellissement de l'église que venait de construire Leo Battista Alberti, puis à Urbin et à Rome, il dut aux travaux qu'il exécuta dans ces différentes villes un renom et une autorité assez considérables pour que le Pérugin et Luca Signorelli recherchassent ses leçons de préférence à celles des autres peintres contemporains. Chargé par le duc Frédéric, qui l'avait déjà employé, de la décoration de la cathédrale d'Urbin, il allait entreprendre cette vaste tâche lorsqu'une cécité complète vint brusquement le condamner à l'oisiveté : rude épreuve à laquelle le digne maître eut le courage de se résigner aussitôt. Renonçant dès lors aux offres généreuses du prince dont ses talents ne pouvaient plus payer la protection et de qui il ne voulait pas accepter des aumônes, il alla s'ensevelir dans le bourg qui l'avait vu naître. Il y mena vingt-six ans une vie simple et noblement cachée. Mort au monde et à la gloire, redevenu l'égal des paysans qui l'entouraient, il ne s'occupa que de méditations pieuses, et celui qui avait tenu un des premiers rangs parmi les savants et les artistes ne fut plus qu'un humble chrétien.

Plusieurs écrivains ont prétendu que, le premier en Italie, Pietro della Francesca avait appliqué à la peinture les principes de la perspec-

tive; d'autres attribuent l'honneur de cette découverte au Florentin Paolo Ucello : tous s'accordent du moins à vanter le protégé du duc d'Urbin comme le plus habile géomètre qui existât alors. Quelques-uns des travaux entrepris par lui pour populariser la science qu'il avait amassée passèrent, après sa mort, dans les mains de son élève, Fra Luca Pacioli, que Vasari accuse d'avoir dérobé à Pietro une partie de sa gloire, en publiant sous son propre nom ces précieux manuscrits. D'autres traités sur la *Lumière* et la *Géométrie,* composés à la requête du duc d'Urbin, se trouvent aujourd'hui à la bibliothèque du Vatican. Nous n'avons pas qualité pour en apprécier les mérites, mais les tableaux de Pietro della Francesca nous semblent garantir la valeur des procédés techniques que sa plume recommande. Ne dirait-on pas, en effet, que ces tableaux mêmes ont pour objet la solution exacte d'un problème plutôt que l'expression d'une inspiration spontanée, et n'est-on pas bien fondé à se fier, en matière purement scientifique, à un homme qui, jusque dans les œuvres d'imagination, apportait la rigueur des démonstrations mathématiques et les habitudes d'un logicien ?

La *Vierge* que l'on voit chez M. Duchâtel n'accuse pas, il est vrai, aussi ouvertement que le *Constantin* d'Arezzo, ou telle autre peinture du maître, cette préoccupation, parfois excessive, des accidents que peut subir la forme, des phénomènes qui en modifient les conditions naturelles et l'aspect. Ici, point de lignes enchevêtrées ni de ces doctes efforts où se complaisait le pinceau de Pietro della Francesca pour arriver à rendre, dans un étroit espace, le raccourci d'un corps dont la longueur réelle eût été de plusieurs pieds; point de ces combinaisons patiemment hardies au moyen desquelles le sens de chaque partie contrarie celui de la partie voisine, de manière à introduire un savant désordre dans l'harmonie ou à simuler en quelque sorte la vraisemblance de l'imprévu. La Vierge et son divin Fils se présentent au regard dans des attitudes simples; la silhouette des deux figures se définit d'un bout à l'autre sans qu'aucune témérité dans le dessin vienne troubler la sérénité du groupe et en interrompre ou en agiter les contours. Et cependant, sous ces calmes dehors, il n'est pas difficile de discerner les impétueuses arrière-pensées du peintre, ce qu'on pourrait appeler les emportements de sa raison. Pour exprimer, par exemple, l'accent que, dans la nature, des étoffes de couleur éclatante prennent sur les chairs, Pietro n'a pas craint de décolorer celles-ci jusqu'à l'extrême pâleur, et de dônner en revanche aux draperies l'intensité des tons d'un vitrail. Rien de plus juste en soi que le principe d'un pareil contraste; toutefois, par l'exagération des conséquences, les objets inertes ont acquis un surcroît d'importance et un excès de vie



VIERGE

Tableau de Pietro della Francesca.

qui immobilisent d'autant les formes animées. En voulant, au contraire, empreindre d'une majesté idéale le visage et le corps de l'enfant Dieu, Pietro s'est laissé aller jusqu'à méconnaître quelques-uns des caractères nécessaires de l'enfance, et, — singulière erreur chez un mathématicien, — jusqu'à fausser les rapports, les proportions géométriques, soit entre les diverses parties de cette figure, soit entre cette figure même et celle qui l'avoisine. — Mais c'est trop insister sur des imperfections si étroitement liées d'ailleurs aux qualités essentielles du tableau qu'il serait au moins difficile de ne pas compromettre les unes en prétendant réformer les autres. Qui sait? peut-être cette extrême délicatesse dans le modelé du visage et des mains de la Madone nous charme-t-elle d'autant plus sûrement que le coloris est ici moins voisin de la réalité; peut-être, si les tons environnants avaient moins de violence et d'acidité pour ainsi dire, la suave expression de ces traits, l'apparence presque diaphane de ces doigts rapprochés pour l'adoration et la prière perdraient-elles en grâce immatérielle ce qu'elles gagneraient en vraisemblance. En un mot, un style plus ample ou plus égal, un faire plus châtié ou plus libre pourraient avoir cet inconvénient d'amoindrir la portée morale de l'ouvrage et de dérober en partie des intentions auxquelles l'étrangeté même des moyens employés laisse, au premier coup d'œil, leur signification originale et leur relief.

Nommer l'*Œdipe* et la *Source* de M. Ingres à côté de la *Vierge* de Pietro della Francesca, c'est mettre en regard les œuvres les moins propres à éveiller l'idée d'un parallèle. Entre les deux célèbres toiles du chef de l'école contemporaine, et le tableau du vieux maître italien, tout en effet diffère trop sensiblement pour qu'on songe à rien de plus qu'à noter ces différences évidentes. Sans parler des caractères particuliers, des exigences toutes contraires des sujets, la *Vierge* est le produit d'un art adolescent qui laisse pressentir déjà la grâce robuste et la virilité prochaine, mais auquel il reste encore quelque chose des allures effarées ou des gaucheries de l'enfance. L'*Œdipe* et la *Source* attestent un art consommé, une expérience parfaite de toutes les conditions de la peinture, et, bien que séparés par l'intervalle d'un demi-siècle, les deux nobles ouvrages ont la même correction magistrale, la même certitude dans les intentions, la même autorité dans les formes de la pratique. Enfin, le tableau de Pietro della Francesca est à peu près ignoré, tandis que les tableaux de M. Ingres sont populaires l'un et l'autre. En dehors même de certaines circonstances antérieures, d'anciennes occasions de publicité, la vente de la galerie de M. le duc d'Orléans, l'exposition universelle de 1855, et, tout récemment, une exposition particulière, les ont



INGRES PINX — LÉOP. FLAMENG SCULP

LA SOURCE

TIRÉ DU CABINET DE M. LE C^TE DUCHÂTEL

Imp. de Drouart à Paris

si bien fait connaître à la foule, qu'il serait au moins superflu de décrire des chefs-d'œuvre présents à toutes les mémoires, et auxquels aucun genre de succès n'a manqué. L'un des deux, d'ailleurs, ne reparaît-il pas ici même, traduit avec une bien fine intelligence des beautés du modèle, avec une telle justesse dans le style et une telle sobriété dans les moyens, que tout commentaire, si éloquent qu'il fût, deviendrait aride ou inutile auprès de ce qu'on nous montre? C'est, au reste, le propre des très-belles choses de décourager la parole, en raison même des émotions qu'elles donnent, de la profonde admiration qu'elles inspirent. Les grands monuments de l'art, comme les grands spectacles de la nature, se prêtent malaisément aux longs discours. Qui s'aviserait de prendre une plume en face des marbres du Parthénon, des *Vierges* de Raphaël ou de la *Joconde*, et d'aligner, séance tenante, des mots dont le moindre tort serait de ne rien exprimer qui ne pût s'appliquer aussi bien à d'autres œuvres? Le mieux, en pareil cas, est de recourir au crayon, pour tâcher d'emporter un souvenir, une contrefaçon, faute de mieux, des merveilles qu'on aura eues devant les yeux, la seule langue digne d'elles étant celle de l'art lui-même, et non le vocabulaire banal de l'éloge ou le froid langage de l'analyse. Laissons donc parler la *Source* dans l'aimable image où elle revit. Elle dira, mieux que la plus longue dissertation, ce que le pinceau de l'illustre maître a mis ici de science, de grâce saine et d'incomparable élégance. Qu'il nous soit permis seulement de rappeler certains mérites que la gravure, avec les ressources limitées dont elle dispose, ne réussit qu'à laisser pressentir, et qu'il n'est possible d'apprécier sans incertitude qu'en face du tableau original.

La pureté des contours, l'ampleur et la délicatesse du modelé, la perfection de la forme, pour tout dire, ne constitue, en effet, que la moitié des titres appartenant à cette charmante figure. Le coloris est partout si délicat, il garde une si juste mesure entre l'indépendance excessive et la servilité, entre la négation du vrai et l'imitation absolue du réel, qu'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus de cette sincérité sans indiscrétion ou de cette réserve sans mensonge. Supposez, par impossible, que le peintre de la *Source* ait choisi pour les tons une gamme plus intense ou plus variée, qu'il ait voulu simuler par la couleur tous les dehors, tous les phénomènes extérieurs de la vie, l'image, en reproduisant plus exactement le fait, aurait perdu sa signification intime, et, jusqu'à un certain point, sa vraisemblance. En s'animant davantage, elle serait devenue poétiquement moins vraie, et, en tout cas, pittoresquement moins pudique. Au lieu d'austères nudités, chastes en raison de leur apparence immatérielle, on n'aurait devant les yeux qu'un corps dévêtu, au

lieu d'une figure idéale qu'un portrait vulgaire, au lieu d'une création de l'art, en un mot, qu'une effigie de la beauté. La *Source,* telle que le pinceau de M. Ingres l'a définie, participe à la fois des souvenirs de la nature et de l'inspiration mystique. Ce n'est ni une femme ni une héroïne mythologique à la façon des nymphes ayant un nom et une histoire, c'est en quelque sorte une formule, une personnification générale de la jeunesse, de la grâce naïve, de la virginité de l'âme et des sens. Malheur à celui dont l'esprit, en face d'une œuvre pareille, se laisserait souiller par quelque pensée suspecte, dont les lèvres oseraient murmurer autre chose que l'expression d'une pure admiration! Autant vaudrait se souvenir de Rabelais en lisant Théocrite, ou tourner en chanson de table une idylle d'André Chénier. Encore une fois, si vraie qu'elle soit dans un certain sens, si belle qu'elle nous apparaisse, la *Source* représente un être au-dessus ou en dehors de l'humanité. Un écrivain, très-accessible en matière de peinture aux émotions poétiques et très-habile à les traduire, M. Paul de Saint-Victor, a dit de la figure peinte par M. Ingres qu'elle avait « une âme végétale. » Le mot est délicat et juste. Où trouver, en effet, la trace d'une passion, d'une inquiétude, l'indice même d'une pensée sur ces traits épanouis par un sourire involontaire, comme les pétales d'une fleur par la lumière et la chaleur du jour? Le moyen de supposer que ce front et ces yeux connaissent d'autres joies que les bienfaits de l'atmosphère, d'autre rêve que le retour attendu du crépuscule ou de l'aurore, d'autres larmes que les perles de la rosée? Non, cette élégance placide dans l'attitude et dans le geste, cette vie s'ignorant elle-même et qu'on dirait enracinée au sol, cette sérénité tout instinctive ne saurait être ni troublée par un mouvement du cœur, ni attristée par une préoccupation de l'esprit. Sous ce blanc épiderme, ce n'est pas le sang qui circule, c'est la séve qui donne aussi à l'iris d'eau ou au narcisse sa chaste parure et son éclat : c'est un agent de la volonté divine encore, mais cet élément mystérieux vivifie les fibres et le port d'une sorte de gracieuse plante humaine, plutôt qu'il n'alimente l'existence intime et la vigueur d'un être organisé comme nous. Voilà, entre autres difficultés vaincues, ce que le pinceau de M. Ingres a su rendre avec une habileté exquise; voilà ce qu'il nous fait pressentir par la finesse du ton aussi bien que par l'expression de la physionomie, par les accords partiels aussi bien que par l'harmonie générale, par la limpidité enfin d'un ensemble presque monochrome, comme par la coloration subtile et la fraîcheur nuancée des détails.

Cette conformité du coloris avec les caractères particuliers du dessin, cet art d'approprier le ton aux conditions abstraites, à la signification

morale d'un sujet, ne se manifestent pas avec une moindre autorité dans *Œdipe expliquant l'énigme.* Seulement, au lieu des nuances délicates qui semblent dans la *Source* une image apaisée de la vie, les teintes ont ici une franchise entière, une énergique précision ; au lieu de se dérober en partie ou de se révéler comme tout à l'heure par des demi-mots, le vrai se formule et s'affirme sans détours, sans réticences d'aucune sorte. Et, pourtant, qu'il y a loin de cette robuste sincérité aux vulgaires confidences d'un peintre dont la nature aurait simplement instruit les yeux et non pas informé le goût ! Certes, en peignant son *Œdipe,* M. Ingres a voulu exprimer, sous une apparence vraisemblable, les muscles et la carnation d'un homme, figurer un corps hâlé par le soleil, des membres habitués à défier la fatigue ; mais ces formes ont la majesté des formes antiques ; ce corps, une âme l'habite, et une âme en action cette fois ; ces muscles, cette peau bronzée gardent le relief et la couleur de la réalité, sauf à n'en reproduire ni les pauvretés ni l'animation excessive. Tout est souple sans agitation, simple sans familiarité, expressif sans bizarrerie ; tout accuse l'étude approfondie du vrai, rien ne vient embarrasser ou compromettre la manifestation du beau. Ici, comme dans les œuvres de l'art grec, le style emprunte sa noblesse à la bonne foi de la pratique autant qu'à l'élévation de la pensée.

L'art grec ! Si l'on a pu dire avec raison que Gluck en avait retrouvé les secrets dans son génie ; si, en effet, les chants de ce grand maître nous charment comme un écho à travers les âges des chants qu'ont entendus les contemporains ou les descendants de Terpandre et de Polymneste, ne faut-il pas reconnaître au peintre de l'*Œdipe* les mêmes facultés divinatoires, le même pouvoir de ressusciter, dans la langue qui lui est propre, les traditions ensevelies sous les ruines de la civilisation antique ? Un peintre né à Athènes il y a vingt-quatre siècles aurait-il conçu et exécuté autrement le tableau que nous voyons aujourd'hui ? Aurait-il choisi, pour rendre sa pensée, des formes plus naturelles ou plus pures, des moyens d'expression moins compliqués ? Se serait-il avisé, par exemple, d'expédients plus dignes de l'art pour faire pressentir le sort réservé à Œdipe s'il reste court devant l'énigme, et les hideuses épaves que la mort a accumulées dans cet antre où le jeune héros à son tour ose s'aventurer ? La sinistre beauté du sphinx, le regard oblique et avide qu'il jette à travers les ténèbres comme par un instinct secret de sa défaite, ces ailes qui frémissent, cette griffe déjà suspendue sur sa proie et pourtant condamnée à la clémence, tout, jusqu'aux lignes et à la couleur des rochers, a cet accent de simplicité épique, ce caractère à la fois exact et solennel qu'il est permis d'attribuer aux monuments anéantis de la pein-

ture grecque, par analogie avec ce qui subsiste des monuments de l'architecture et de la statuaire.

Laissons de côté, au surplus, les hypothèses archéologiques pour prendre des termes de comparaison dans un domaine que nos yeux connaissent, parmi des travaux dont nous pouvons en toute certitude apprécier les formes et l'esprit. Si l'on rapproche le tableau du maître moderne des œuvres que nous ont léguées les maîtres de la renaissance italienne, on ne trouvera pas chez ceux-ci un sentiment plus ferme, un goût pittoresque plus sûr, une science moins pédantesque. Aucun d'eux, aucun, même entre les mieux inspirés, ne désavouerait l'invention de cette scène, les principes et les allures de ce style. A ne parler que de l'exécution matérielle, il est tels morceaux, les jambes et les pieds d'OEdipe par exemple, que nul pinceau n'eût inscrits dans de plus sévères contours, ni modelés avec plus de finesse; et, comme si le temps avait voulu se faire ici l'auxiliaire de l'art, le travail des années, en étendant sur les chairs une sorte de patine, est venu achever de les assouplir. Heureux chef-d'œuvre auquel l'âge même n'apporte qu'un surcroît de beauté, et qu'il semble parer d'une jeunesse éternelle pour l'honneur de notre école et pour l'enseignement de l'avenir! mais, avant tout, mâle chef-d'œuvre issu d'une forte pensée, pourvu de cette expression de grandeur morale, de cette certitude dans les intentions, qui n'appartiennent qu'aux créations du génie et qui nous révèlent l'excellence d'un esprit plus sûrement encore que l'autorité d'une main savante, et la supériorité pittoresque d'un talent!

Les deux tableaux de M. Ingres ne sont pas les seules productions de l'école française contemporaine que possède M. le comte Duchâtel. Sans parler de deux beaux portraits peints par M. Flandrin, — souvenirs de famille que l'art a noblement consacrés, mais qui, en raison de leur caractère même et de leur destination privée, échappent à l'examen et à l'analyse, — des toiles signées des noms de Marilhat, de Decamps, de M. Breton, représentent l'art de notre époque dans ses progrès secondaires, il est vrai, mais aussi dans quelques-unes de ses tendances les plus originales. Qu'il nous suffise toutefois de mentionner, sous forme d'appendice, ces tableaux seulement agréables, ces œuvres très-dignes d'intérêt, mais auxquelles l'admiration n'est pas due. Nous ne ferons en cela qu'imiter la judicieuse réserve du possesseur de ces tableaux lui-même, et que maintenir ici la distinction qu'il a établie dans le classement de sa collection. Tous les morceaux qui la composent n'ont pas trouvé place, en effet, dans les mêmes salons. Les spécimens de la peinture de genre contemporaine ont été exclus du sanctuaire où il recueil-

lait les glorieuses reliques de l'art ancien, et, sauf une exception en faveur d'une toile capitale de Marilhat, — exception légitimée d'ailleurs par le mérite de l'artiste et par la valeur même du travail, — c'est aux œuvres des écoles d'Italie et des écoles des Pays-Bas qu'a été réservé le droit de décorer les murs le mieux en relief et en vue. Est-il besoin d'ajouter que l'*Œdipe* occupe une place d'honneur parmi ces tableaux d'élite, et que, même à côté d'eux, il ne perd rien de sa beauté, de sa vigoureuse élégance, de sa signification magistrale? Que serait-ce s'il apparaissait ailleurs, en regard de ce qui se fait aujourd'hui? Quel plus fier démenti aux erreurs de notre goût, quel châtiment pour les talents mensongers qu'avoisinerait ce talent sincère, quelle justice faite dès à présent des torts que nous nous donnons presque sans y penser, mais que punira sévèrement l'avenir! Un jour viendra, et ce jour est prochain peut-être, où l'on s'étonnera de nos admirations actuelles, de nos complaisances, tout au moins, pour tels talents dont nous aurons consenti à choyer les caprices, à encourager les écarts, à sanctionner même les plus vicieuses entreprises. Certaines jactances pittoresques dont, volontairement ou non, nous aurons été les dupes; certains fiévreux défis au bon sens, où nous aurons cru voir des inspirations saines et des signes de force, seront, à un moment donné, jugés pour ce qu'ils valent, et perpétueront les souvenirs de notre indulgence, mieux sans doute que les témoignages de notre sagacité. Qu'importe, après tout? Si ces témoignages nous accusent, d'autres, plus sérieux et plus durables, défendront victorieusement notre cause auprès de ceux qui nous suivront; si la postérité vient à sourire de nos méprises, elle saluera en revanche avec un pieux respect, elle achèvera de consacrer les titres que quelques artistes de haute race se seront acquis sous nos yeux. L'*Œdipe* et la *Source* sont de nature à nous rassurer sur ce point. A Dieu ne plaise que ce soient là les seules preuves qui doivent survivre! Mais ne restât-il, des travaux de M. Ingres, que ces deux admirables figures, elles suffiraient encore pour glorifier le nom du maître et l'art de notre temps; elles suffiraient pour protester, à l'honneur de ce siècle, contre les égarements de beaucoup d'entre nous et pour venger la dignité de l'école française, compromise aujourd'hui par le crédit que nous attribuons aux faux prophètes, par notre complicité passive ou par nos enthousiasmes malavisés.

HENRI DELABORDE.

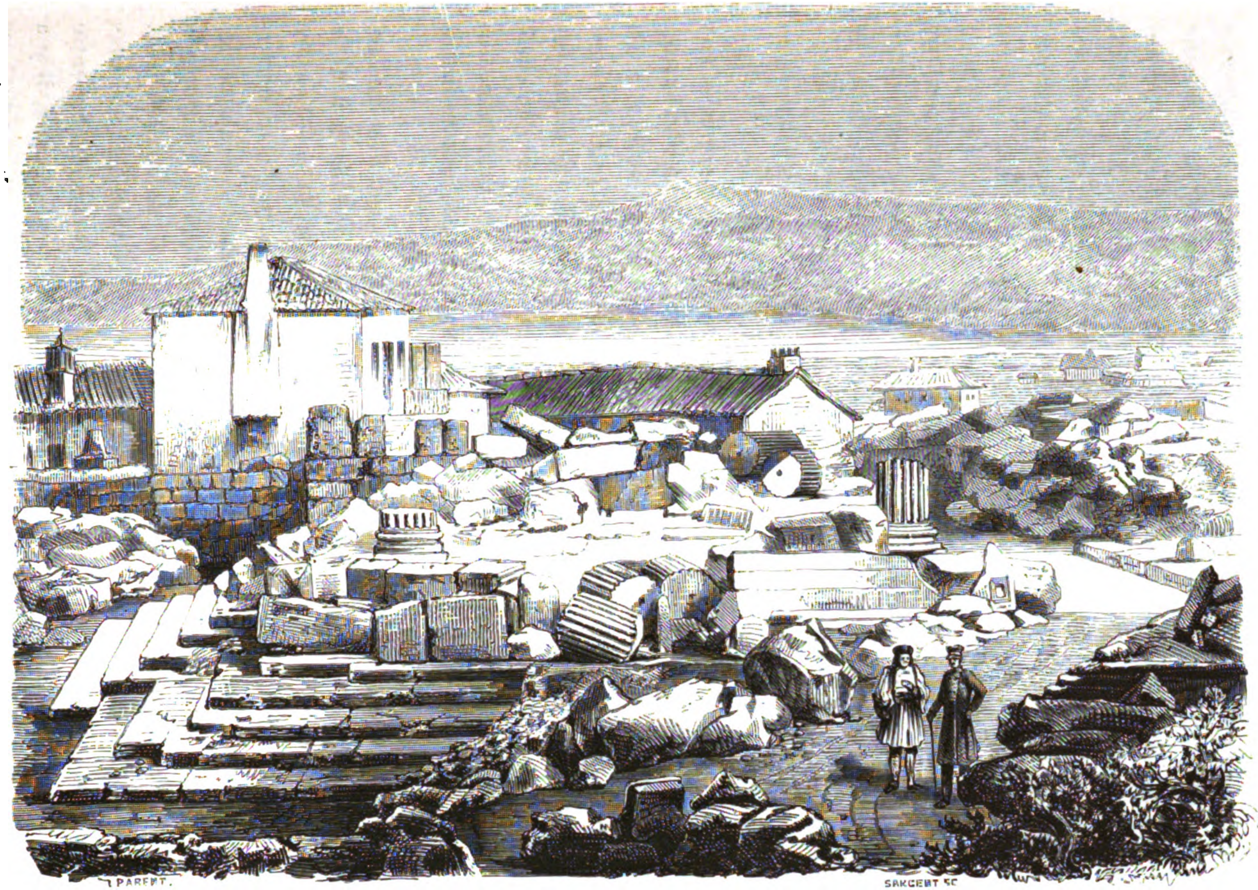
(La fin au prochain numéro.)

DE QUELQUES

MOULAGES D'APRÈS L'ANTIQUE

EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Depuis que la Grèce est libre, depuis qu'on peut, sans trop d'obstacles, en explorer et en fouiller le sol, chaque année, pour ainsi dire, nous apporte quelques notions nouvelles sur l'art grec et sur son histoire. C'est une étude à reprendre en sous-œuvre. Les questions qui semblaient les plus simples, et qu'on tranchait d'un trait de plume, il y a cinquante ou soixante ans, se compliquent et se multiplient à mesure qu'on voit sortir de terre des documents inattendus. C'est surtout la sculpture et la partie décorative de l'architecture qui sont intéressées à ce travail de découvertes; pour la peinture, elle est à peine en cause; il faut en faire son deuil, à peu près comme de la musique. La chance n'existe pas de découvrir un Pompéi ou un Herculanum véritablement grecs et de la grande époque; nous n'aurons donc probablement jamais beaucoup plus de lumières qu'on n'en a jusqu'ici sur l'art et sur les chefs-d'œuvre de Polygnote et d'Apelles; tandis que la statuaire et la sculpture d'ornements, grâce à la solidité de la matière, peuvent résister à l'action du temps, et survivre, au moins par fragments mutilés, sous la terre et sous les décombres. Il y a donc là des secours à attendre. Sans prétendre à rien d'aussi grand et d'aussi mémorable que les marbres d'Elgin, d'aussi complet que les frontons d'Égine, sans se flatter de rencontrer souvent des Vénus de Milo, des guerriers de Marathon, des bas-reliefs d'Éleusis, on peut trouver encore des données imprévues, et des clartés vraiment nouvelles, soit sur les origines et sur les premiers temps du grand art hellénique, soit sur la diversité de ses caractères, soit sur sa



PROPYLÉES EXTÉRIEURES D'ÉLEUSIS

vraie chronologie. Et ce n'est pas seulement dans la Grèce elle-même, dans l'Archipel et sur les côtes de l'Asie Mineure, c'est au cœur même du continent asiatique que ce genre d'enseignements se produit. A mesure qu'on exhume l'art assyrien et l'art persépolitain, ces bizarres mélanges d'habileté technique et d'aveugle routine, d'imitation savante et de barbare imagination, on s'aperçoit qu'ils sont liés à l'art grec par des rapports que personne n'avait jusque-là soupçonnés. Si, en 1818, Quatremère de Quincy, jetant son premier coup d'œil sur les restes authentiques des sculptures du Parthénon, écrivait de Londres à Canova, avec une bonne foi touchante, que tout était à refaire, et dans l'histoire et dans la théorie de l'art grec, que ne dirait-il pas aujourd'hui! Que de points obscurs à éclaircir, que de lacunes à combler! Il faut peut-être cinquante ans, et cinquante ans d'heureuses découvertes, avant qu'on soit en mesure d'écrire pertinemment sur ce vieux et admirable texte. Le rôle de notre époque, en attendant, est de chercher avec ardeur, d'enregistrer avec patience les faits et les témoignages, sans généraliser trop tôt et sans se hâter de conclure.

Aussi tout ce qui tend à abréger cette sorte d'initiation nouvelle aux mystères de l'art grec doit être accueilli par nous avec reconnaissance. Nous applaudissons donc à la mission donnée l'année dernière à un jeune archéologue, M. François Lenormant, mission qui avait d'abord pour but de continuer à Éleusis les fouilles si heureusement commencées par son père et inaugurées, comme on sait, par la découverte d'un chef-d'œuvre, puis de rapporter en France les plâtres, soit des sculptures qu'on trouverait dans ces fouilles, soit d'autres monuments encore inconnus à Paris.

Nous ne parlerons ici que sommairement du résultat des fouilles, laissant au jeune explorateur le soin de déterminer lui-même, avec la précision et les développements qu'un tel sujet comporte, le caractère et l'étendue des substructions découvertes par lui. Ce qu'il nous appartient de dire, par ce que nous en avons jugé nous-même, c'est que les plâtres qu'il rapporte, et qui, depuis quelque temps, sont exposés à l'École des beaux-arts, valent qu'on les examine avec un soin curieux. C'est une collection bien choisie, utile à l'art et à l'histoire de l'art; vous n'y trouvez pas une perle aussi fine, aussi rare que le Triptolème entre les deux déesses; mais, sans atteindre à cette exquise distinction, il y a là plus d'un marbre qui mérite une étude attentive, et dont on peut tirer un enseignement nouveau. Nous allons signaler ceux qui nous ont le plus intéressé.

Mais, avant tout, deux mots sur les fouilles d'Éleusis.

On doit comprendre sans peine que cette ville des mystères soit un des premiers points du sol attique qu'il importe de sonder. Tout le monde sait le rôle que jouait Éleusis dans l'ancienne société grecque, le rang qu'occupaient ses sanctuaires, l'abondance et la célébrité des sculptures votives dont ils étaient encombrés : il y a donc tout à parier que de nombreux trésors plastiques sont enfouis sous ces ruines; et, de plus, on peut s'y promettre une moisson épigraphique d'un prix inestimable. La moindre inscription trouvée dans ces lieux saints éclairerait peut-être de lumières inconnues et les dogmes qu'on y enseignait et les cérémonies qui s'y accomplissaient. Sur ce genre de problèmes, les anciens sont à peu près muets; mais ce qu'ils n'ont osé dire dans leurs écrits, les pierres, les parois de ces temples ne peuvent-elles nous l'apprendre? N'y peut-on pas trouver gravés, selon l'usage antique, des préceptes, des règles, des admonitions, d'où sortirait le mot de cette grande énigme? La science, aussi bien que l'art, a donc un puissant intérêt à fouiller les débris d'Éleusis.

La première chose à faire est de déterminer d'une manière certaine l'emplacement des cinq temples dont parle Pausanias.

Une partie de cette tâche est accomplie depuis 1859. Dans ce fatal voyage qui l'a enlevé si brusquement à la science et à ses amis, M. Charles Lenormant, grâce à la découverte du bas-relief colossal dont nous avons parlé plus haut, a fixé indubitablement la place où était bâti le temple de Triptolème. Mais le sanctuaire principal, l'édifice qui dominait tous les autres à Éleusis, l'asile où se célébraient les grands mystères, le temple de Cérès et de Proserpine, où était-il situé? Ce temple et ses dépendances couvraient un espace immense : c'était presque une ville. Il était entouré de deux enceintes sacrées, auxquelles donnaient accès deux propylées successifs placés chacun dans un axe différent, afin que, du dehors, un œil curieux ne pût, même de loin, entrevoir les mystères. L'intervalle de la première à la seconde enceinte était rempli de statues et d'édifices religieux. Enfin, le temple était si vaste, qu'il pouvait contenir trente mille personnes; c'est Vitruve qui le dit, et il ajoute que l'architecte du Parthénon, Ictinus, en était l'auteur. Voilà bien des raisons pour que, depuis longtemps, les antiquaires et les artistes aient un ardent désir de faire déblayer et décrire les fondations d'un édifice aussi extraordinaire.

C'est ce travail qu'a entrepris M. François Lenormant, et qu'il a, en partie, mené à bonne fin, malgré l'exiguïté des moyens mis à sa disposition. Il est vrai que le roi Othon, ne voulant pas rester étranger à l'œuvre du gouvernement français, s'est chargé des expropriations, et a

fait, à ses frais, l'acquisition d'environ douze maisons, qu'il fallait absolument démolir avant de rien entreprendre.

Jusqu'ici cet obstacle avait tout empêché. Une commission d'architectes anglais, envoyés par la société des *Dilettanti*, avait bien reconnu, vers le commencement du siècle, l'emplacement du grand temple, des deux propylées et d'un sanctuaire de *Diane Propylæa*, bâti en avant des propylées de l'enceinte extérieure; mais ces explorations avaient été rapides et sommaires. Exécutées de distance en distance, au moyen de sondages partiels, elles n'avaient donné que des résultats incomplets et approximatifs. C'est à un déblayement total et continu qu'on a procédé cette fois.

Les fouilles ont mis à découvert :

1° Les substructions du temple de *Diane Propylæa* et la grande place pavée en marbre, au milieu de laquelle il était bâti, place qui s'étend en avant des propylées de l'enceinte extérieure;

2° Les substructions de ces mêmes propylées, grand édifice entièrement construit en marbre pentélique, d'ordre dorique sur ses deux faces, avec colonnade ionique à l'intérieur, reproduisant, à peu de chose près, le plan, les dimensions et l'ornementation des propylées de l'Acropole d'Athènes, mais violemment détruit par l'invasion des Goths, et ne conservant en place sur leurs bases que quelques tambours de colonnes seulement;

3° La partie du mur d'enceinte faisant face à la place pavée en marbre;

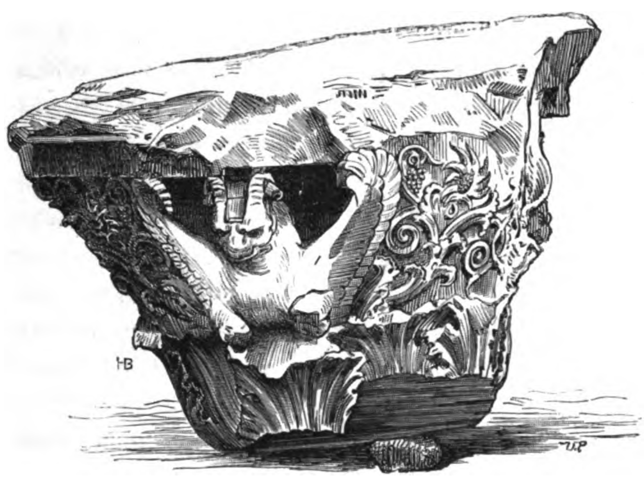
4° L'espace compris entre les deux enceintes, sur une largeur correspondant à la partie déblayée du mur extérieur, et dans une direction qui rejoint les propylées de la seconde enceinte;

5° Ces propylées eux-mêmes, édifice plus petit que les premiers propylées, mais d'un travail beaucoup plus élégant et construit sur un plan et dans un style de la plus grande originalité.

Là se sont arrêtées les fouilles. Elles sont donc parvenues jusqu'à l'entrée du mystérieux parvis, jusqu'aux abords du temple : le siége est fait; il n'y a plus qu'à pénétrer au cœur même de la place.

Le résultat de ce grand travail, qui n'a pas demandé moins de cinq à six mille mètres cubes de déblais, est d'avoir, pour la première fois, fait clairement connaître le plan et les dispositions du vaste ensemble de constructions dont se composait le principal temple d'Éleusis; d'avoir plus particulièrement, dans l'espace compris entre les deux propylées, mis au jour un nombre considérable d'inscriptions et de fragments de sculpture; d'avoir fait découvrir un *puits* antique, qui, selon toute appa-

rence, doit être ce fameux puits nommé *Callichoron*, autour duquel les initiés exécutaient de si belles danses en l'honneur de Cérès et de sa fille; d'avoir enfin, ce qui touche essentiellement à l'histoire de l'art, donné des notions précises sur ces deux édifices servant tous deux de propylées, bien que de caractères si différents. Le premier, en effet, a cela de remarquable que, tout en reproduisant trait pour trait l'architecture des propylées de l'Acropole d'Athènes, il n'a pu être construit que sous la domination romaine, et postérieurement au règne d'Hadrien, c'est-à-dire lorsque, de tous côtés, en Grèce, on ne bâtissait plus que dans le style



CHAPITEAU DES PROPYLÉES D'ÉLEUSIS

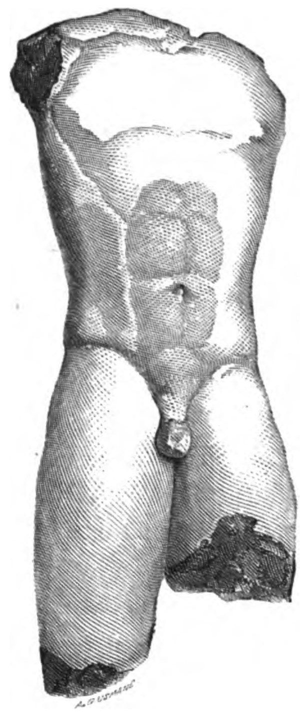
composite, pratiqué et propagé par les légions romaines. Cette fidélité ou ce retour accidentel à une architecture hors d'usage depuis plusieurs siècles n'est pas un fait sans exemple. Aussi bien en Grèce que chez nous, on a plus d'une fois fait de l'archaïsme volontaire; mais il n'en est pas moins intéressant d'en acquérir une preuve de plus. Quant aux seconds propylées, ils présentent une anomalie encore plus curieuse. La frise est ornée de métopes et de triglyphes, comme dans un entablement dorique, et les colonnes sont d'ordre corinthien. Nous ne pensons pas qu'un tel mélange ait été signalé souvent. Et ce n'est pas tout : ces colonnes corinthiennes portent des chapiteaux très-élégants, sans doute, mais très-extraordinaires. Ils sont décorés, aux quatre angles, de figures de lions ailés. Ces lions ont au front des cornes de béliers; ils sont d'un type fier et monumental; leurs ailes déployées planent sur la corbeille et

en couronnent les feuilles d'acanthe de la façon la plus hardie. Avec moins de perfection de ciseau, on rencontre parfois des combinaisons de ce genre dans quelques chapiteaux de l'école byzantine; et, d'un autre côté, certains détails non moins capricieux, le profil insolite des modillons de la corniche, par exemple, les symboles du culte de Cérès sculptés dans les métopes, semblent nous transporter en pleine renaissance italienne. Ce qu'il y a peut-être de plus remarquable dans ce monument, c'est qu'il soit antique; et cependant la date n'est pas douteuse : cette sculpture appartient à la plus franche antiquité. Une inscription latine se lit sur l'architrave : elle nous apprend que la construction a été faite aux frais d'Appius Clodius Pulcher, frère aîné du fameux Clodius, l'ennemi de Cicéron; et Cicéron lui-même, dans une lettre à Atticus, fait allusion à l'érection de l'édifice. Rien n'est donc plus authentique; les deux propylées d'Éleusis ont cela de particulier, que les uns semblent d'un style plus récent que leur âge, et que les autres sont d'un âge moins ancien que leur style.

Nous ne parlons pas seulement par ouï-dire de ces particularités. Le chapiteau aux lions ailés et cornus fait partie des objets exposés à l'École des beaux-arts; on peut en admirer le galbe élégamment étrange. M. F. Lenormant a aussi fait mouler un fragment du chapiteau dorique et du chapiteau ionique provenant des propylées extérieurs. Mais là se bornent les emprunts qu'il a faits à ces fouilles d'Éleusis. Les autres sculptures qu'il nous rapporte sont d'une autre origine. C'est d'abord la frise orientale du temple de Thésée à Athènes, grand morceau de haut-relief d'environ douze mètres de long, qu'on ne connaissait encore que par des dessins plus ou moins inexacts; c'est, en outre, une série de stèles funéraires et d'autres fragments provenant soit du déblayement de l'Acropole d'Athènes, soit du petit dépôt de sculptures établi dans le temple de Thésée; c'est enfin le torse d'une statue colossale et du plus ancien style, trouvée par M. F. Lenormant aux environs de Mégare.

Nous nous arrêterons devant ce monolithe si rudement taillé, si grandement conçu, devant ce corps humain de forme si étrange, si élancé et si puissant. Aucun autre morceau de cette collection ne cause une impression si vive et ne donne plus à penser. Est-ce de l'art, de l'art mesuré, équilibré, assoupli, du véritable art grec, en un mot? Non; c'est un grand parti pris. Cette poitrine est d'une ampleur et surtout d'une élévation sans exemple; mais aussi quelle puissance de respiration! Cette taille est trop mince, ces hanches trop effacées; mais quelle souplesse et quelle agilité! Ces cuisses, au contraire, sont démesurément grosses, presque aussi grosses que le corps; mais comme cet homme

doit courir! quelle énergie, quelle ampleur musculaire! Tout d'abord vous vous révoltez de ces qualités excessives, de cette façon outrée d'exprimer les choses, de cet oubli systématique de la nature; puis peu à peu, sans vous plaire à ce genre d'idéal, vous vous y façonnez, vous en pénétrez le secret. Qui sait même si ces formes, en apparence imagi-



TORSE DU PLUS ANCIEN STYLE

Trouvé près de Mégare.

naires, n'ont pas leur type quelque part, et, par exemple, en Orient? Chez les jeunes Indiens, la poitrine, les hanches, les reins, ne sont-ils pas construits à peu près de la sorte? et n'est-ce point quelque reste de souvenirs d'Asie que ce dieu de marbre découvert à Mégare?

Quel effet devait-il produire, lorsqu'il avait des bras, des mains, des jambes, des pieds et une tête? on ne saurait le dire. Notez que les mains étaient collées contre les cuisses,— les déchirures du marbre l'indiquent clairement,—que les pieds étaient probablement plats et allongés, la tête inanimée, tout au moins grimaçante et certainement roide à en juger

par ces fragments de tresses qui retombent en forme de bourse sur la partie supérieure du dos, et qui devaient comme enchaîner la tête sur les épaules dans une sorte de carcan. On peut donc supposer que la statue complète était d'un caractère encore plus primitif, plus rude, plus hiératique que le tronçon qui nous en est resté. En général, les figures archaïques ont plus à gagner qu'à perdre à la destruction de leurs *extrémités,* car c'est presque toujours dans les mains, dans les pieds, dans les traits du visage, que se trahit particulièrement soit l'inexpérience, soit la servitude de l'artiste. Quand ces détails n'existent plus, le spectateur les rétablit par l'imagination, il achève la statue, et, malgré lui, il la complète avec un certain degré de vie et de naturel qui réagit sur ce qui reste et le met en valeur. Tout au contraire, quand il s'agit des œuvres d'un autre âge, d'un siècle de savoir, c'est avant tout dans les *extrémités* que brille l'originalité, la justesse et la vérité du travail, la supériorité du maître, en un mot. Décapiter une œuvre de ce genre, lui couper les jambes ou les bras, c'est plus que la déshonorer, c'est la détruire dans sa partie la plus vitale, dans sa distinction, dans sa noblesse, toutes choses que l'imagination du spectateur est impuissante à restituer. Ici point de regrets de ce genre; notre colosse de Mégare est trop franchement archaïque pour qu'il perde beaucoup à n'être pas complet. Sa mutilation n'est un sérieux malheur que pour l'archéologie; au point de vue de l'art, on peut en prendre son parti.

Quel est, au juste, l'âge de cette sculpture? Nous n'oserions le dire; mais on ne risque rien à remonter très-haut. C'est de l'archaïsme de bon aloi, sans supercherie possible. Nous n'en dirions pas autant du petit Mercure en bas-relief qui porte le numéro 10. Ce vieux style, un peu mesquin et maniéré, a donné lieu, sous l'époque romaine, à bien des contrefaçons, tandis que jamais la mode n'a remis en honneur quelque chose qui ressemble à ce torse. Le prix de la découverte est dans l'extrême rareté et l'évidente vétusté de l'œuvre. On peut se hasarder à dire que c'est un des plus anciens fragments de sculpture grecque jusqu'à présent connus.

M. François Lenormant y voit un Apollon Pythien, et les raisons qu'il en donne sont tout au moins plausibles. Il se fonde sur l'opinion de Letronne et de Panofka en matière d'Apollons archaïques, et sur l'analogie frappante qu'on remarque en effet entre ce colosse et deux antiques célèbres, la statuette du cabinet Pourtalès, dite de Polycrate, et la statue trouvée par M. de Prokesch à Ténée, près de Corinthe, et conservée maintenant au musée de Vienne. Notre dessein n'est pas de disserter à ce sujet. Déterminer à quel personnage appartient un torse absolument

nu, sans aucun attribut apparent, c'est toujours quelque chose d'assez conjectural; et cependant, ici, cette nudité même est un indice presque certain. Un dieu seul, à l'époque où a été sculpté ce marbre, pouvait être ainsi représenté, car il n'était encore question ni d'athlètes ni même de héros, et, parmi tous ces dieux que la pudeur des premiers âges couvrait encore de vêtements si amples et si chastes, lequel pouvait s'en passer, lequel osait-on montrer nu, sans voile et sans tunique, si ce n'est le radieux Apollon, le dieu du jour, le soleil sans nuages, dont les flèches, c'est-à-dire les rayons, frappent et dissipent les vapeurs de la terre? Quel que soit le mérite de cette conjecture, un fait ressort de la découverte de ce torse, un de ces faits qu'il faut enregistrer dans l'intérêt de l'histoire de l'art : c'est l'existence d'une statue entièrement nue dans l'âge le plus primitif de la statuaire grecque, à une époque où Vénus elle-même n'était représentée par la sculpture que drapée au moins jusqu'à mi-corps.

Si de ce torse archaïque nous passons à la frise du temple de Thésée, nous franchissons non-seulement plusieurs siècles, mais tous les tâtonnements de l'art à son enfance. Que d'études, que d'observations, que d'efforts accumulés ne suppose pas l'exécution d'une telle sculpture! Que de chemin parcouru pour en arriver là! Le ciseau peut produire des œuvres plus sublimes, des effets plus éclatants; il ne peut guère créer quelque chose de mieux conçu, de mieux étudié, d'un rhythme à la fois plus sobre et plus véhément. L'art est ici parvenu, ce nous semble, à sa complète maturité; aussi nous ne pouvons nous défendre d'un certain doute, d'une certaine hésitation, au sujet de la date que la tradition assigne à cette frise.

Ce qui n'est pas douteux, c'est que le temple lui-même, le temple de Thésée, a dû être bâti sous l'administration de Cimon, fils de Miltiade, c'est-à-dire plus d'un grand quart de siècle avant la construction du Parthénon, lorsque Phidias était encore enfant. Or, s'ensuit-il que toutes les sculptures de ce temple et notamment celles de la frise orientale soient de la même époque? Tout d'abord on le suppose, et, sur la foi des dessins qui nous retracent cette frise, l'idée ne vient pas d'en douter; mais la vue de ces plâtres change pour nous la question. Si c'est du temps de Cimon que ces figures ont été sculptées, pourquoi Phidias passe-t-il pour avoir affranchi la sculpture athénienne? Sa besogne était faite avant qu'il vînt au monde. Quoi de plus libre et de plus souple que ce long bas-relief? Tout mutilé qu'il est, on en peut parfaitement juger : soit qu'on le considère dans son ensemble, au point de vue de la composition et de l'enlacement des figures; soit qu'on étudie, pièce à pièce, les détails de

l'exécution, y trouve-t-on la moindre trace de roideur hiératique, le moindre souvenir d'archaïsme, le reflet le plus éloigné des préceptes éginétiques? Pour dire notre impression tout entière, ce qui nous a d'abord frappé, en voyant pour la première fois à l'École des beaux-arts les douze fragments juxtaposés dont se compose cette frise, c'est le caractère en quelque sorte académique de la sculpture. Nous n'entendons par là exprimer aucun blâme sur la valeur de l'œuvre, nous ne voulons qu'indiquer combien l'artiste est exempt d'archaïsme. Toute proportion gardée, il y a chez lui comme le prototype de nos grands prix de Rome. C'est dans ce goût, dans cet esprit, qu'on demande à nos élèves de traiter leurs compositions. Le sculpteur inconnu de qui nous vient ce bas-relief n'obéit pas encore aux canons scolastiques, aux procédés savamment usuels qui, pendant plusieurs siècles, ont maintenu la sculpture grecque dans un état de prospérité moyenne et stationnaire, à distance presque égale de la décadence et de l'inspiration primitive; il ne s'est pas encore soumis à ces pratiques d'atelier, mais déjà vous sentez que sa pente est de ce côté bien plutôt que du côté du vieux style.

Or, s'il eût travaillé par ordre de Cimon, en serait-il ainsi? Nous nous bornons à poser la question : elle est au moins embarrassante. Il faut ne tenir aucun compte de la chronologie de l'art, telle que l'ont établie les recherches les plus récentes et les plus fines observations des critiques les plus autorisés, ou il faut consentir à supposer que ces sculptures, n'importe par quel moyen, sont postérieures de cinquante ans peut-être à la construction du temple, et, par conséquent, plus récentes que les métopes et que la frise du Parthénon.

Nous ne voulons pas, en ce moment, justifier par des comparaisons de détail l'opinion que nous émettons; ce qui nous importe plus que cette question particulière, c'est de constater, en général, l'extrême utilité des moulages pour l'avancement des études esthétiques et archéologiques. Sans une épreuve exacte, sans un *fac-simile* plastique, certaines appréciations sont impossibles en sculpture, et par exemple ici, la question que nous venons de poser, les plâtres seuls, nous l'avons déjà dit, pouvaient la faire naître. Tout autre mode de reproduction, le crayon, même le plus habile, l'appareil photographique, même le plus parfait, ne donneraient qu'une idée trop approximative soit de l'élévation des reliefs, soit de la nature du travail, pour qu'on se hasardât à rien conjecturer. Parmi tant de disgrâces dont l'affligent nos modernes sociétés, la sculpture a ce rare privilége de pouvoir faire traduire et multiplier ses œuvres avec une exactitude et une facilité inconnues à tous les autres arts. Dans ce travail de propagande, il est juste de lui venir en aide et de favoriser, par de

nombreux moulages bien faits, bien dirigés, la connaissance et l'étude des chefs-d'œuvre de la sculpture antique.

Deux mots encore sur quelques-uns des plâtres exposés à l'École des beaux-arts. Peut-être ces fragments de stèles funéraires sont-ils un peu nombreux : on y trouve çà et là de naïves et charmantes figures, mais ce genre de sculpture sent un peu la fabrique; ce sont de curieux échantillons d'un travail de manœuvres, dont, il est vrai, chez nous bien des maîtres pourraient s'enorgueillir. Une de ces stèles cependant mérite une mention particulière, soit par ses dimensions, soit par son style et par la nature du sujet : c'est celle qui représente l'ombre d'un père apparaissant à son fils qui le pleure. Il y a dans l'attitude et dans la figure du fils je ne sais quoi de rêveur et de tendre que la statuaire antique a rarement exprimé avec un tel bonheur. Ce sont aussi deux morceaux d'un grand prix que ces deux petits fragments trouvés dans le déblayement de l'Acropole et représentant, l'un des danseuses du type le plus fin et le plus élancé, l'autre des athlètes se grattant avec le strigile. Nous signalons enfin comme curiosité cette statue à peine dégrossie, qu'une cause inconnue a fait abandonner par l'artiste; trouvée dans la carrière en cet état d'ébauche, elle a cela de remarquable que le marbre, dans la partie inférieure, n'a pas la dimension nécessaire pour l'achèvement de la figure. Il y a donc lieu de croire que le sculpteur, procédant à la façon de Michel-Ange, avait attaqué le marbre du premier jet, sans modèle préalable et sans metteur au point. Du reste, il est douteux que la statue fût devenue un chef-d'œuvre; elle doit appartenir à l'époque de la domination romaine. Ce n'en est pas moins un précieux témoignage pour l'histoire de la sculpture antique que cette statue ébauchée, et M. F. Lenormant a bien fait d'en rapporter l'empreinte. Ce qui nous semble digne d'éloges dans les choix qu'il a faits, c'est qu'il s'est préoccupé tout à la fois de l'art et de son histoire. Sans avoir enrichi la collection de l'École des Beaux-Arts de chefs-d'œuvre hors ligne et inconnus, il a dignement rempli sa mission en fournissant d'amples sujets d'étude et aux artistes et aux archéologues.

L. VITET.

NÉGOCIATION

D'ŒUVRES DE TAPISSERIE

DE FLANDRE ET DE FRANCE

PAR LE NONCE GUIDO BENTIVOGLIO POUR LE CARDINAL BORGHÈSE

(1610-1621)

(Lettres et documents pour la plupart inédits.)

Dans le mois suivant, vers le 20 juin, le cardinal Borghèse annonçait à monsignor Bentivoglio que Sa Sainteté lui faisait l'honneur de le nommer nonce en France, et pour ce fait il le pressait d'aller baiser les pieds du pontife et lui témoigner sa reconnaissance. Le jeune et distingué prélat partit pour la grande et glorieuse nonciature de France en septembre; il alla à Florence, de là chez lui, à Ferrare, où il prépara ses équipages, puis en novembre fit route directe pour Paris par Crémone, Milan, Turin et Lyon, où il arriva le 2 décembre. Le 15, il était à Paris, et il faisait son entrée solennelle et publique de nonce apostolique auprès de la cour du roi très-chrétien, le 5 janvier 1617. Je ne puis examiner ici la politique qu'il tint dans nos affaires; M. Cousin, dans un récent travail, a révélé, avec la supériorité de plume et de diction qui lui est habituelle[2], le rôle très-actif du nonce dans la réconciliation *de la mère et du fils;* forcément il me faut négliger tout commentaire sur l'attrait particulier de sa correspondance sur les choses de notre cour et de

1. Voir la *Gazette* du 1er novembre 1861.

2. *Le duc et connétable de Luynes*, par M. Cousin (Journal des Savants, 1861). L'illustre écrivain, dans le cours de son travail, a bien voulu signaler la valeur diplomatique des documents vénitiens que nous avons rapportés de nos missions : nous l'en remercions sincèrement.

notre pays. Mais ce qu'il nous appartient de faire, c'est de chercher à le rencontrer de nouveau en quête de beaux ouvrages de tapisseries pour nourrir et entretenir les insatiables beaux désirs du cardinal patron. Toute une correspondance est engagée entre Bentivoglio et Borghèse à ce sujet, et, par elle, nous apprenons où se voyaient alors les tentures les plus riches, les plus nobles de façon, les mieux conservées, enfin les plus en renom. Il a été publié à Turin, en 1852, chez Pomba, par les soins de M. Luciano Scarabelli, deux volumes très-intéressants, ayant pour titre : *Lettere diplomatiche di Guido Bentivoglio*[1]. C'est à ce recueil que j'emprunte les détails sur les grandes tapisseries négociées en France par Bentivoglio pour Borghèse; on reconnaîtra que si, d'un côté, les vivantes et curieuses intrigues d'une cour où se trouvaient un maréchal d'Ancre et sa femme à leur chute, un Luynes en son triomphe, un Richelieu à son aube, une Marie de Médicis jouet de la fortune la plus diverse, un roi d'une nature et d'un tempérament des plus bizarres, avaient de quoi fournir à l'humeur narrative d'un ministre bon observateur, d'un autre côté, la volonté du serviteur pour bien capter la faveur du maître, en faisant mille bons offices pour satisfaire celui-ci dans son *faible*, ne donnait réellement pas moins de peine et n'avait non plus moins de quoi donner longue et vive matière à une plume empressée. Cette fois, la chose se passa autrement qu'en Flandre : le cardinal désirait plus particulièrement quelque belle chose de grande maison, plutôt que de faire une commande, étant fort bien informé des bonnes sources et des bons endroits. Sous prétexte de prier le nonce Bentivoglio de se bien enquérir, c'était, à bien parler, lui qui le mettait sur la voie; de son côté, le nonce mettait un haut prix à trouver, dans cette occasion, un heureux à-propos de bon office : sachant que c'était l'usage à la cour d'entretenir par de beaux présents l'humeur des cardinaux ministres, aussi *accessibles* que Borghèse, il tentait tout au monde, — non cependant sans prudence, — pour que l'un de ces présents fût une œuvre de tapisseries royales. En cela est le secret de la comédie; par là se fait jour ce petit élément dramatique : tout cela aussi est plein de curiosité non-seulement par l'objet même, qui est tout à fait d'art, mais aussi par les instincts d'une réciproque convoitise de la part de gens de si haute et si sainte qualité : du côté du cardinal, convoitise de

1. On ne peut que savoir gré à M. Scarabelli d'une aussi importante publication; mais M. Scarabelli est blâmable de n'avoir pas pris un soin plus grand de l'exactitude des textes et de la nécessité des notes. M. Scarabelli s'en est tenu à des copies manuscrites qui sont à Gênes, tandis qu'il aurait dû aller au-devant du marquis Bentivoglio, possesseur actuel et légitime des textes authentiques. Il aurait trouvé de la part du marquis le plus obligeant accueil, et, par suite, il eût évité de nombreuses erreurs.

bien posséder; du côté du nonce, convoitise de bien négocier. Et tout cela, si délicat que ce soit pour pouvoir être dit, l'est véritablement à ravir; on évite les nuances scabreuses, il ne faut point que le sentiment qui est le vrai perce trop l'abat-jour de la question. Les choses s'ouvrent, du reste, fort dignement par une lettre du cardinal patron au nonce, le 4 février 1617[1] :

« ... La familiarité que j'ai avec Votre Seigneurie étant des plus grandes, ainsi je me laisse aisément aller à l'incommoder pour la satisfaction de mes désirs. Aux tapisseries que j'ai déjà, je voudrais joindre quelque autre qui fût toutefois une œuvre s'éloignant absolument de l'ordinaire. J'attacherais le principal prix au dessin qui, s'il ne venait point d'une main excellente, ne serait point pour me satisfaire : je voudrais aussi qu'à cette perfection correspondissent le soin du travail et la finesse de la matière. Dans de telles conditions, il s'en trouvera sans doute quelqu'une à Paris; je prie donc Votre Seigneurie de faire des démarches pour s'informer des noms des plus fameux maîtres et pour savoir d'eux si on pourrait trouver quelque chose de mon goût, vous priant, du reste, de vous contenter de m'informer des découvertes que vous ferez. Entretenant de ces choses Votre Seigneurie, il faut que je lui dise que j'ai appris que le comte de Saint-Paul en possède une ancienne qu'il vendrait; elle est très-renommée. J'y prétendrais si elle était bien conservée et si du reste elle avait les qualités que j'ai dites plus haut. On m'assure aussi que Sa Majesté la reine en a une fort belle qui représente les gestes de Scipion l'Africain dessinés par Raphaël d'Urbin. Il se pourrait qu'on en eût conservé le dessin ; mais, ne voulant pour le moment de Votre Seigneurie autre chose que le rapport le plus détaillé de nature à répondre à mes dessins, je m'en remets à elle, sachant tout ce que je puis attendre de son dévouement à mes intérêts.

« Rome, 4 février 1617[2]. »

Avant même qu'il ne pût avoir de réponse, Borghèse, par le courrier suivant qui partait pour la France, revenait *con amore* sur ce sujet :

Le cardinal Borghèse au nonce Bentivoglio.

« Dans une autre lettre, j'ai représenté à Votre Seigneurie le désir où j'étais de me pourvoir de quelque tapisserie de qualité. A ce même sujet, Votre Seigneurie verra donc le contenu d'une note ci-jointe à propos d'une œuvre de cette matière qui doit se trouver à Paris. Pour me décider, j'attendrai l'avis de Votre Seigneurie; aussi je la prie de faire en sorte de la voir et de m'écrire ensuite ce qu'il lui aura paru du dessin, et si pour le reste elle estime que ce soit chose à prétendre avoir, si enfin ce serait une dépense bien faite comme étant consacrée à une œuvre excellente, chose à laquelle je mire en tout. J'apprendrai aussi avec plaisir combien il y a de morceaux et ce qu'ils comprennent de largeur. »

1. Tous les fragments de lettres du cardinal Borghèse, insérés ici, sont inédits, tant en Italie qu'en France. Je les ai traduits d'après les originaux.

2. Archives Bentivoglio. Lettres de Borghèse, *passim*.

Note incluse dans la lettre :

« La tapisserie en question a six aunes de hauteur. Elle est fabriquée avec la matière de la plus fine qualité qui se soit jamais travaillée ; les couleurs sont des plus vives; elle est enrichie de beaucoup d'or; la bordure est surtout très-belle tant en singularité qu'en magnificence, étant presque toute d'or. Toutes les figures sont de grandeur naturelle et représentent les fables de Diane. Le possesseur actuel est le maître tapissier du roi, et réside au faubourg Saint-Marceau. Il en demande seize mille écus et il prétend en avoir trouvé douze mille. Je crois cependant qu'il la laisserait pour la moitié, car c'est affaire de grande dépense et qui trouve peu d'acheteurs[1]. »

A ces deux lettres bien précises, le nonce répondait en vrai artiste :

« Aussitôt que j'eus reçu les deux lettres que Votre illustrissime Seigneurie m'a écrites en matière de tapisseries, j'allai (le jour même) chez le tapissier du roi et je vis des ouvrages de toutes sortes. Avant tout, il faut que j'avertisse Votre Seigneurie qu'à mon sens tous pèchent par le dessin : l'ouvrier lui-même en convient. Tous les dessins sont nouveaux et de la main d'un peintre français qui toujours, à mon sens, n'a guère passé la médiocrité... De la même main est la fable de Diane. La matière est très-fine, riche de soie et d'or ; le travail est aussi très-bon, et la bordure très-réussie et gracieuse ; mais il y manque l'*anima,* l'âme, c'est-à-dire le dessin, et les figures, précisément parce qu'elles sont de grandeur naturelle, paraissent petites en raison de la hauteur de la tapisserie. En sorte que je ne conseillerais jamais à Votre Seigneurie de faire cette dépense. Le tapissier me dit encore que M. le duc de Ceri, lorsqu'il fut ici, en acheta une semblable, mais pas aussi fine. Votre Seigneurie pourrait la voir et en juger par ses propres yeux. J'apprends que celle du comte de Saint-Paul est des plus belles ; il l'a en gage. Je ferai en sorte de la voir et d'en donner un compte particulier à Votre Seigneurie. Le roi n'a aucun dessin qui soit parfait, la reine non plus. Malgré tout, j'userai donc d'une diligence nouvelle pour savoir s'il est vrai que Sa Majesté ait cette tapisserie qui représente les gestes de Scipion l'Africain, et si le dessin que l'on prétend être de Raphaël a été conservé.

« Paris, 29 mars 1617. »

« ...Malgré ma diligence, je n'ai pu voir jusqu'à présent la tapisserie du comte de Saint-Paul. Mais j'espère la voir un de ces jours, selon la promesse que m'a faite le tapissier. Je tiens de lui aussi que la reine régnante veut faire copier une très-belle tapisserie ancienne du roi, représentant les *Actes des Apôtres;* elle veut la pareille pour l'envoyer et l'offrir au roi son père. Le cas advenant, Votre Seigneurie pourrait se valoir de la même occasion. En Flandre aussi, mon tapissier tenait une copie du même dessin, originairement prise à ce carton de Raphaël d'après lequel fut travaillée la tapisserie de la chapelle pontificale, à Rome. Quand j'aurai vu celle du roi, j'aviserai Votre Seigneurie si elle est ou non de la même qualité que celle de la chapelle.

« Paris, 11 avril 1617. »

Jusqu'ici on ne saurait parler moins en courtisan et plus en connais-

1. Archives Bentivoglio. Lettres de Borghèse, *passim.*

seur. On sent dans Bentivoglio l'Italien de bonne maison à cette époque, difficile en fait d'art, sûr que son goût est parfait, n'admettant pas le médiocre. Mais le Borghèse ne se désespère point, et lui aussi parle en amateur consommé, en vrai héros pour de tels marchés :

« Bien volontiers vraiment je voudrais acheter quelque tapisserie, mais je voudrais qu'elle fût de la plus haute qualité, du meilleur dessin, car de l'ordinaire je n'en saurais entendre parler [1]. Je prie toujours Votre Seigneurie d'y avoir l'œil, j'entends que là-bas (à Paris) il y en a d'excellentes... »

Le 16 mai, Bentivoglio écrivait à son patron :

« ... J'ai enfin vu la tapisserie du comte de Saint-Paul; vraiment on ne peut en voir de plus belle, tant pour l'excellence du dessin que pour le fini de l'ouvrage; les couleurs en sont aussi des plus fraîches. Elle est en gage, et présentement elle est dans les mains de la comtesse de Soissons qui ne désespère pas, à ce que j'entends, de la voir devenir sienne. Elle n'a jamais été en vente, et, quand on en viendrait là, le prix serait des plus élevés, seize mille écus de France. Elle est en dix pièces, mais toutes des plus grandes. Aussi à cet égard serait-ce un défaut si on n'avait des chambres ou des salles qui n'auraient de fort grands espaces. La reine n'a point encore vu celle dont j'ai parlé à Votre Seigneurie, et j'ai entendu depuis que la pareille qu'elle désirait commander était destinée à l'église des Carmélites déchaussées de Saint-François à Madrid, et non pour le roi son père. Le tapissier de Sa Majesté propose que si de Rome on voulait envoyer quelque beau dessin, il concourrait à la moitié de la dépense... »

A quoi Borghèse répondait le 17 juin :

« ... Je remercie Votre Seigneurie du soin qu'elle a mis à faire en sorte de voir les tapisseries du roi contenant les *Actes des Apôtres*. Quant au parti que propose le tapissier de Sa Majesté de faire dessiner ici quelque belle histoire ou fable, je pourrais sans doute y songer et chercher quelque chose qui me parût bon, selon l'occasion qui se présenterait de peintres voulant et sachant exécuter des dessins pour tapisseries. En attendant, je renouvelle à Votre Seigneurie les instances que j'ai déjà faites pour qu'elle tienne toujours vives toutes les pratiques possibles, afin d'être avertie des tapisseries de qualité qui seraient à vendre.

« Feu le cardinal de Joyeuse en apporta une admirable à Rome [2]; elle représentait la vie humaine, depuis l'enfance jusqu'à la décrépitude. Le dessin, je crois, était d'Albert Dürer; cependant je ne l'affirme pas. L'*inventione* était belle et gracieuse, représentant les inclinations de l'homme selon la qualité de chacun de ses âges. J'ai entendu que le même cardinal remporta avec lui en France cette tapisserie; aussi je prie Votre Seigneurie de vouloir faire le possible pour savoir où et aux mains de qui elle est passée, pour

1. « *Perche dell'ordinario non mi curo...* » (Arch. Bent.)

2. Le cardinal de Joyeuse était allé à Rome avec le titre d'ambassadeur extraordinaire pour ayant charge de concilier les affaires du saint-siége et de la république sérénissime de Venise. Son rôle fut fort brillant, et il parvint au but de sa mission, *la levée de l'interdit*. Les Borghèse l'avaient donc beaucoup vu.

se procurer de la voir et de découvrir si elle serait à vendre, m'avertissant des prétentions qu'on aurait, me donnant des détails de toutes ses qualités, comment elle est conservée, de combien de pièces elle se compose, et ce que Votre Seigneurie en pense. Qu'elle m'excuse de tous ces ennuis que je lui donne, me confiant en son affection; qu'elle soit d'ailleurs persuadée que j'y corresponds absolument.

Bentivoglio faisait à cela ce petit rapport :

« Je n'ai pas répondu par l'ordinaire précédent à la lettre du 10 juin de Votre Seigneurie au sujet de la tapisserie du cardinal de Joyeuse; je tenais d'abord à en prendre quelque bonne information. J'ai su depuis que la tapisserie appartenait à la femme du duc de Guise, par suite de son titre d'héritière dudit cardinal. En de telles mains, il n'y a pas lieu d'espérer de la voir en vente. Toutefois, je ne mets nulle négligence et je fais tout pour être averti de ce qui pourrait advenir en ces articles, ayant chargé différentes personnes d'y avoir aussi l'œil...

« 2 août 1617. »

Ce fut vers cette époque que la négociation du nonce donna à l'affaire des tapisseries une tournure qui se pourrait appeler *de faveur*. La cour avait un présent à mander au cardinal Borghèse; Bentivoglio chercha à faire que ce présent consistât en tapisseries, pensant bien que d'une telle part elles seraient tout à fait royales. Ce n'était pas manquer d'à-propos pour bien servir son maître. L'occasion fut le choix d'un nouvel ambassadeur de France à la cour pontificale, le marquis de Cœuvres, oncle du chevalier de Vendôme. Le nonce en fait ainsi l'ouverture au cardinal :

« Il y a deux jours, le chevalier de Vendôme parlant avec Menocchio, l'un de ses familiers, de la personne du marquis de Cœuvres et de sa mission à Rome, lui dit qu'il aurait désiré que son oncle portât au nom de Sa Majesté, à Votre Seigneurie, quelque beau présent pour tenir lieu des sommes qu'elle n'a point tirées depuis quelque temps sur les *provisions* de France; qu'ils traiteraient ensemble de ce qui pourrait être plus conforme à son goût, soit en argenteries, tapisseries, joyaux, etc.—Menocchio lui-même m'a fait part de cela, et moi, en fort bonne façon, je lui ai dit que comme Votre Seigneurie n'avait nul goût à se montrer un mercenaire intéressé pour la couronne, qu'ainsi elle ne refuserait aucun de ces honneurs qui seraient pour lui venir de la main du roi, soit par voie de présents, soit sous forme de toute autre honorable démonstration. Nous traitâmes alors particulièrement de quelque belle tapisserie; et j'ai déclaré ce qui en ce genre pourrait être du goût de Votre Seigneurie. Le Menocchio me dit qu'il référerait le tout *in buona maniera* au chevalier de Vendôme. Il est notoire que le Menocchio se montre ici serviteur fort dévoué de notre saint-père et de Votre Seigneurie dans toutes les circonstances qui se présentent.

« Paris, le 30 août 1617. »

Le nom de Menocchio dont il est ici question me paraît couvrir quelque mode convenu de désigner quelque personnage occulte : il a toujours

été d'usage de se former ainsi entre les cabinets des dictionnaires de noms de convention pour mieux dissimuler les ***serviteurs*** et les ***dévoués;*** il faut aussi même dire les ***gagnés.*** Dans les dépêches de Bentivoglio, je trouve aussi un *Fantucci* comme fort bien vu du roi et servant fort bien aussi les renseignements au nonce. On avait lieu, du reste, de savoir gré à ce Menocchio de ses bons offices. Bentivoglio écrit le 8 novembre :

« J'ai remercié le Menocchio pour sa bonne volonté aux intérêts de Votre Seigneurie, et je lui ai donné courage, *con buon modo,* pour qu'il facilite, du moins tout à fait avec honneur et dignité, toute occasion qui serait à prendre de donner à Votre Seigneurie, sous forme de présent, quelque nouveau témoignage d'estime. Il m'a assuré qu'il était à l'affût des conjonctures (*congiunture*), et qu'il ne manquerait à servir Votre illustrissime Seigneurie comme il y est obligé, et je crois vraiment qu'il le fera. Il est tout au chevalier de Vendôme et au marquis de Cœuvres, et je lui ai dit que la circonstance du voyage du marquis à Rome serait fort à propos pour y aller avec quelque présent à l'adresse de Votre Seigneurie, de quelque qualité qu'il soit... »

En février de l'année suivante (1618), le marquis de Cœuvres annonçait son départ :

« A un bon à-propos, écrit Bentivoglio, le marquis m'assura qu'avant de partir il aurait fait en sorte que de toutes manières on décidât du présent destiné à Votre Seigneurie ; il me parla de cette tapisserie du comte de Saint-Paul et de quelques autres choses de qualité en joyaux et en argenteries; je lui répondis avec toute la convenance qu'il fallait... »

Au mois de mars, l'espérance de la chose prenait un commencement de réalité et Bentivoglio se faisait fort de dire ceci :

« Le Menocchio m'a assuré qu'on traitait avec le comte de Saint-Paul pour arriver à la vente de sa tapisserie, afin que le marquis la puisse emporter à Rome et l'offrir à Votre Seigneurie au nom du roi. Le comte a montré l'intention d'y consentir, et il y a espoir qu'il y consentira. Si Cœuvres portait en effet ce présent, Votre Seigneurie pourrait vraiment se dire possesseur d'une chose unique en ce genre. J'ai mis tous mes soins à cet effet, mais toujours en gardant la dignité voulue, car enfin, des argenteries et des joyaux, on en trouve partout, mais une tapisserie pareille, on n'en trouvera nulle part; il n'y a point lieu d'espérer d'en faire faire une semblable, le métier s'étant abâtardi. Le Bacci[1] pourra vous dire quelle expérience nous avons acquise en Flandre à cet effet, et pour le moment, en France, il ne se fait rien de supérieur... »

On traitait, en effet, ou du moins (à mon sens) je crois qu'on donnait à entendre que la chose se traitait : c'était une manière de traîner le tout en longueur, sans doute pour qu'elle eût la fin d'une queue de fusée, —

1. Le secrétaire du nonce dans les Flandres.

selon le terme vulgaire. Cœuvres, dont tout l'intérêt était à se mettre bien en cour romaine pour y recevoir un accueil de grand effet, — ce dont il aurait pu douter s'il ne s'en était rapporté qu'à la réputation de *brouillon*, de violent et de fort peu pratiquant en affaires orthodoxes, — Cœuvres se donnait déjà tout le mérite d'un succès.

« Il m'a parlé de la tapisserie, écrit Bentivoglio le 25 septembre; il me dit que c'était lui principalement qui avait persuadé au comte de Saint-Paul de la vendre au roi... »

Mais rien encore n'était fait : c'était plus que de l'anticipation.

Assurément Bentivoglio ne se faisait cependant pas faute d'y mettre la main et de chercher des influences dans la meilleure qualité des personnages; un jour c'était le chevalier de Vendôme, un autre jour c'était le marquis de Cœuvres; venait à son tour le cardinal de Retz[1] :

« J'ai pris occasion de rapporter au cardinal de Retz ce que me dit le marquis de Cœuvres, ces jours passés, au sujet de la tapisserie; j'ai agi de la sorte pour deux considérations : l'une, afin que le cardinal sache avec quelle dignité procède en cela Votre Seigneurie, et qu'il sache aussi que ce ne sont que des fins d'honneur et non un but d'intérêt qui sont les mobiles de sa conduite avec cette couronne; l'autre, pour employer adroitement (*destramente*), et avec les formes les plus convenables, le même cardinal à cette négociation, d'autant plus qu'il est proche parent du comte de Saint-Paul, le duc de Retz, son neveu, étant né d'une sœur dudit comte. Il faut que Votre Seigneurie considère bien que cette conversation n'a eu l'air de ne venir que de moi et tout en confidence, sans qu'en manière aucune Votre Seigneurie y ait la moindre part. Le cardinal a fort bien pris la chose et m'a dit y avoir toutes raisons pour que le roi continue à son égard toutes les démonstrations de bienveillance et d'estime. Il ne pouvait me parler de Votre Seigneurie avec plus d'honneur et de respect qu'il ne l'a fait. A l'égard de la tapisserie, il m'a dit qu'aucun présent ne pourrait être mieux choisi, et qu'assurément elle est la plus belle tapisserie de France, et on n'en saurait faire un meilleur usage qu'en l'offrant à un aussi grand cardinal. Il conclut enfin que de son côté il s'emploierait de toutes manières à ce que cela se fît. Je suis certainement resté fort satisfait de son mode de langage. »

Cœuvres ne partait toujours point pour son ambassade de Rome. Tantôt la faveur le maintenait dans cette dignité, tantôt elle la lui enlevait; si j'avais lieu de parler ici des diverses impressions que je reçois des dépêches du nonce, j'initierais le lecteur aux détails les plus singuliers sur ce *va-et-vient* si curieux de la cour de Louis XIII, à cette époque où germaient tant d'ambitions vigoureuses. La seconde dépêche, du 12 septembre 1618, à propos des intérêts tour à tour élevés et compromis de

1. Non pas le fameux frondeur, qui alors n'était qu'un enfant, mais son oncle Pierre de Gondy.

ce marquis de Cœuvres, est un chef-d'œuvre comme tableau de mœurs de cour. En vérité, ce sont là les coulisses de l'histoire que ces dépêches de tant de diplomates fins, spirituels, et aussi bons diseurs que ce Bentivoglio.

L'affaire de la tapisserie, tout comme le choix de celui qui devait la porter, avait ses bonnes et mauvaises heures... :

« Bien que je voie les choses en bon augure pour la tapisserie, écrit le nonce au mois de décembre, j'entends cependant dire que Puysieulx se met au travers; il se pourrait que Cœuvres ne la portât point avec lui, outre que j'ai aussi appris que le même de Puysieulx a mis en considération qu'il n'y a pas deux ans que Votre Seigneurie a reçu le don d'un diamant, et que cette tapisserie du comte de Saint-Paul vaut seize mille écus d'or. Comme si d'aussi grands rois devaient avoir égard à de pareilles sottises! Mais Cœuvres, en son particulier, fait tout ce qu'il peut pour avoir l'honneur de porter cet hommage. »

Il faut croire que tout cet ensemble de controverse sur un sujet aussi délicat avait fini par toucher au vif les humeurs et les sentiments de dignité du cardinal patron. Je n'ai pas retrouvé sa réponse aux derniers détails donnés par le nonce, mais je vois, d'après une dépêche du 11 janvier, que Borghèse avait dû recommander, sinon beaucoup de réserve, du moins une grande prudence au nonce qui, voulant réconforter sa révérendissime seigneurie, lui écrit :

« Sur le particulier de la tapisserie, Votre Seigneurie peut avoir l'esprit tranquille et être rassurée sur tous points, car il n'y a pas même ombre que la chose puisse toucher à sa réputation. Le marquis de Cœuvres est celui qui maintenant apporte le plus grand soin à cette matière, car il voudrait ou porter la tapisserie, ou au moins la déclaration du présent à Votre Seigneurie; mais j'entends dire que la comtesse de Saint-Paul, qui gouverne la maison et qui est une femme des plus tenaces, fait des difficultés. Si, en fin de compte, il n'était pas possible d'avoir celle-là, je crois comprendre qu'on pense à quelque autre parmi celles du roi lui-même. En somme, je les laisse faire, et nous verrons ce qu'ils feront. »

En cela fut à peu près le dernier mot. Cœuvres s'annonça comme partant le 21 janvier 1619, et le 16 Bentivoglio en était encore à s'en prendre à la ténacité de la comtesse de Saint-Paul, qui avait apporté la tapisserie dans la maison de son mari et qui l'avait eue comme legs de son père. Il répétait encore : « *Intanto li lasciaremo fare,* — en somme, nous les laisserons faire. » — Il était fatigué de tant de démarches, et on l'eût été à moins. Cœuvres partit le 30 janvier; mais, malgré mes recherches, je ne le vois point suivi ou accompagné de la tapisserie du comte de Saint-Paul. Je ne vois même plus s'il en fut question depuis. Au reste, il survint à la cour d'autres préoccupations : ce même mois advint le mariage

de la sœur du roi, Christine de France, avec le prince de Piémont; advint aussi la consommation du mariage du roi et de la reine qui, depuis quatre ans qu'ils étaient époux, n'avaient guère eu lieu de s'en apercevoir autrement que de nom (et ce fut un grand fait à la cour); advint aussi, le mois suivant,—et ce fut une bien autre préoccupation,—la nouvelle si surprenante de la fuite de la reine mère du château de Blois, aidée par d'Épernon. Bentivoglio joua un rôle des plus actifs comme intermédiaire, et fort à son honneur et mérite; il y eut des voyages dans la province, des troubles et presque des batailles; enfin, pour mettre le comble aux histoires de la cour, ce même marquis de Cœuvres qui, à son départ pour Rome, avait si bien assuré le nonce « qu'il était résolu d'y aller remplir une bonne et louable ambassade, qu'il y ferait des merveilles, etc., » ne laissa point passer six mois sans brouiller toutes les cartes et sans risquer le plus grand jeu d'amour-propre entre la cour romaine d'un côté et la cour du roi très-chrétien de l'autre. Plus que jamais alors les actions des présents royaux au cardinal patron furent en baisse, les tapisseries comme les joyaux.

Mais d'où provenait et qu'est devenue cette tant renommée tapisserie de la maison de Saint-Paul que Bentivoglio et le cardinal de Retz tenaient pour si précieuse et si admirable? Voilà le petit problème dont je demande la solution aux amateurs, aux curieux, aux *dilettanti* les plus accomplis. Voilà qui est tout à fait du ressort des archives de l'art français. Assurément, il n'y a point là de quoi intéresser l'État, non plus que matière à le troubler : ce n'est qu'un petit *fait* concernant les nouvellistes de la *curiosité*, et c'est à ce titre que je voudrais exciter à son endroit la verve et l'esprit des chercheurs.

Je ferai fin à Bentivoglio avec un autre document qui a son intérêt : cette fois, c'est affaire de générosité de sa part à l'égard de Luynes. Tous les deux, qui s'étaient vus au principe de leurs grandeurs, se virent à leur sommet. Pendant que de Luynes mettait à sa ceinture l'épée de connétable, Bentivoglio revêtait la pourpre et devenait cardinal. A son départ de la cour et rappelé à Rome, Bentivoglio croissait en importance par une dignité toute française : la mort du cardinal Orsini venait de rendre vacant le poste de protecteur des intérêts de France auprès du saint-siége, *comprotettore di Francia*. Cette dignité, destinée à le mettre sans cesse en rapports avec le pays et la cour dont il avait appris les mœurs, la nature et la politique aux dépens de tant de fatigues, lui fut confiée[1]. Il

1. Il y eut une longue négociation diplomatique à cet effet; mais je ne puis entrer ici dans ces détails exclusivement politiques : je leur donnerai place dans le travail sur *la Vie et les écrits du cardinal Bentivoglio*, que je prépare depuis longtemps.

ne s'en démit que vers 1633. Il eut donc à contribuer à la promotion au cardinalat de celui qui, d'abord évêque de Luçon, devait étonner le monde et l'histoire sous le titre de cardinal duc de Richelieu, — cela dit en passant. — Protecteur des intérêts de France, c'était, en 1621, avoir pour patron, chez nous, le premier homme après le roi, je veux dire le connétable de Luynes; le grand chancelier de Puysieulx venait après. Avec l'un et l'autre, le cardinal Bentivoglio échangea une correspondance active, très-fournie, souvent importante. La courtoisie et les bons procédés y eurent leur part : Bentivoglio s'y connaissait; l'art fut encore un de ses moyens au chapitre des bonnes grâces; et voici un nouveau document de bon à-propos pour le prouver. Ayant commencé, comme je l'ai fait, par la lettre à Borghèse sur la commande des tapisseries de l'*Histoire de Samson,* je ne saurais mieux finir que par celle à de Luynes sur l'hommage de peintures et de marbres exécutés à Rome. Cette lettre, tout officieuse et gracieuse à l'extrême, est d'une diction charmante : il y a d'abord les compliments et puis l'hommage des cadeaux. Je n'en retrancherai rien.

Le cardinal Bentivoglio au connétable de Luynes.

« Il n'a point suffi à Votre Excellence de me faire grand Protecteur *de France;* elle me fait encore Protecteur *français,* en me donnant un évêché dans le royaume, et pour qu'on vît bien clairement qu'elle me tient pour sa créature; en même temps qu'elle triomphe entièrement de l'envie en France, elle a voulu que moi aussi je triomphasse de l'envie à Rome. A la faveur des victoires de Votre Excellence, moi aussi j'ai remporté les miennes, d'où elle peut apprécier combien tous les avantages que j'en retire sont plus son œuvre que la mienne. Elle a voulu, de plus, me donner un logement en France aux portes de l'Italie, au moyen de la grâce que m'a faite Sa Majesté en m'honorant de l'évêché de Riès en Provence[1], sans doute afin que je vinsse un jour, en personne, prendre une part d'autant plus facile à ses gloires, lesquelles, si elles furent grandes dès le principe, combien le sont-elles maintenant plus encore avec les succès très-glorieux des armes de Sa Majesté contre les hérétiques de son royaume! Succès que Votre Excellence avait préparés d'abord avec la prudence d'un conseiller, et que maintenant elle accomplit avec l'épée d'un connétable. Mais il vaut mieux que je remette à me réjouir avec Votre Excellence du bonheur que portent en elles-mêmes les armes du roi à la nouvelle que nous aurons ici de la prise de Montauban. J'assure que du siége de cette ville il en est tant question à Rome, et l'issue en est attendue avec tant d'impatience en faveur de Sa Majesté, que pour ma part je retiens que dans le camp même on n'en sait pas mieux les particularités et on n'en fait pas plus d'appréciations[2]. Je viens donc rendre à Votre Excellence les plus affectueux remerciements qui se puissent

1. Il venait, en effet, de recevoir le don de cet évêché, sur la proposition que de Luynes en avait faite au roi.

2. La suite des faits a prouvé que le cardinal en fut quitte pour de si beaux vœux. Montauban résista et Luynes mourut.

exprimer pour les nouvelles marques de bienveillance qu'elle m'a témoignées, je veux dire les faveurs que Sa Majesté a daigné me faire nouvellement avec l'excès d'honneurs aussi grands. Le seigneur de Puysieulx m'a fait part de ce qui s'est passé, et comme il m'a fait connaître que l'affection de Votre Excellence ne peut être plus grande à mon endroit, ainsi de ma part ne peut être pareillement plus grande l'obligation que je lui ai. Et pour fin, je baise bien affectueusement les mains de Votre Excellence.

« De Rome, 1621. »

Telle est la part des compliments, — elle est belle et large, et même à peu près sans limites.—Voici maintenant celle des peintures :

« A l'occasion du triomphe que Votre Excellence a remporté sur l'envie, je veux lui envoyer, par la prochaine occasion, un grand tableau de peinture représentant un Hercule étouffant dans l'air un Antée ; au-dessous de ces figures, il en est une autre sous la fiction de la Terre, mère d'Antée, laquelle se remplit de courroux, voyant mourir son fils sans qu'elle puisse le toucher. Les personnages sont de grandeur gigantesque, et la peinture est de la main d'un des premiers peintres de Rome. Ce sujet peut très-bien représenter les Antées que de tant de manières Votre Excellence a étouffés,— soulevés qu'ils étaient contre elle par l'Envie, leur mère. Je pense à joindre aussi ces paroles au tableau : *Vincit invidiam virtus,* ou d'autres semblables, révélant un sens moral au sujet matériel. Je crois que Votre Excellence aimera ce tableau et qu'elle le campera très-bien (*campeggera bene*) dans quelque salle ou chambre de Lesigny. J'attends aussi bientôt les portraits du roi et de la reine, faits à Paris par Rubens, c'est-à-dire du pinceau de la nature même dans ce genre de peindre; je veux faire exécuter en marbre ces portraits par un excellent statuaire que nous avons à Rome, le même qui dernièrement a fait celui du pape Paul V pour le cardinal Borghèse, et du présent pape Grégoire pour le cardinal Ludovisi, et tous les deux parfaits et si ressemblants, qu'il ne leur manque que le souffle. J'ai donné récemment l'ordre à mon envoyé en France de demander, en mon nom, à Votre Excellence, son portrait, afin d'avoir ici, devant les yeux et continuellement, l'objet qui me tient le plus obligé. Je lui écris de nouveau pour qu'il me le procure de toutes manières avec celui de madame la connétable, car je veux aussi les faire exécuter en marbre par le même statuaire, et puis envoyer le tout en hommage à Votre Excellence, que je prie de ne pas me refuser cette grâce, y portant le plus vif et le plus cordial désir. Ces sortes de têtes en marbre orneront merveilleusement aussi quelque chambre de Lesigny. Je dis *chambre* (*stanza*), parce que Borghèse et Ludovisi[1] tiennent les têtes dont j'ai parlé dans leurs *chambres,* et de la sorte ils en jouissent bien plus. »

Au mois de novembre suivant, nouvelles gracieusetés, nouveaux envois; les œuvres d'art en étaient toujours l'objet. Cette fois, ce sont de nouveaux marbres et des cheminées d'un fort grand goût :

« J'ai appris, écrit Bentivoglio au connétable, que Bondoni a la plus grande peine à

1. Le cardinal Ludovisi était alors le cardinal-patron. Le pape Paul V (Borghèse) étant mort en 1621, le 21 janvier, Alexandre Ludovisi fut élu et prit le nom de Grégoire XV. Selon les traditions de la faveur papale singulièrement inaugurée par Calixte III, son neveu eut la dignité et la puissance de cardinal-patron comme le neveu de Paul V l'avait eue.

trouver quelque chose de bon en fait de statues et de bustes antiques; or, lui ayant fait voir ma maison et quelques-uns de mes bustes anciens, fort estimés, j'ai résolu d'en faire l'offre à Votre Excellence et de les lui mander par le vaisseau..., et si je pouvais lui envoyer toute ma maison, qui a beaucoup plu à Bondoni, je le ferais bien plus volontiers encore que ces quelques seuls bustes. J'ai aussi appris par Bondoni qu'il avait l'ordre d'emporter quelques cheminées de marbre; mais comme la brièveté du temps ne lui permet pas de trouver chose d'un goût assez noble pour répondre aux exigences de la beauté de la nouvelle demeure de Votre Excellence, je veux aussi lui offrir une cheminée de marbre de ma salle, qui est estimée d'une telle finesse de matière et d'une telle bonté de travail par Bondoni, que sans doute nous espérons qu'elle sera un bel ornement à la salle ou à la galerie où il paraîtra bon à Votre Excellence de la placer... Il y a huit bustes. Je voudrais qu'il y en eût cent, et avoir à ma disposition toutes les délices du monde, pour les offrir à Votre Excellence, à laquelle je dois tant..... »

1621.

Mais qu'advint-il de tant de sacrifices? — car, pour Bentivoglio, tout Bentivoglio et cardinal qu'il était, et sous quelque belle et gracieuse forme qu'il présentât les choses, c'étaient de vrais sacrifices que de telles offrandes! Voilà bien la vanité de ces flatteries au puissant et de ces hommages à l'homme en faveur! Tout cela était écrit en octobre ou novembre 1621, et, le 15 décembre suivant, deux mois après, de Luynes mourait, sans avoir réussi, sous Montauban.

Bentivoglio perdit en lui un protecteur dévoué. Puysieulx continua, autant qu'il fut possible, envers la personne du cardinal les bons procédés du connétable; mais, en peu d'années, Puysieulx lui-même succomba dans le milieu des événements qui firent tomber plusieurs pour élever un seul, — je veux dire Richelieu.

Le cardinal Bentivoglio se maintint dans sa charge de *comprotettore di Francia* à Rome jusque vers 1633 ; il n'eut point à se trop louer de son puissant confrère et maître le cardinal duc; il résigna ses fonctions fort dignement et en termes qui lui font le plus grand honneur. Il avait acheté l'un des beaux palais de Rome à Monte-Cavallo; il y avait amené les plus belles œuvres d'art, et ce fut là qu'il écrivit les immortelles pages qui l'ont mis au rang des meilleurs classiques italiens. Mais sa fortune n'était ni à la hauteur de son nom, ni à la convenance de ses goûts. Il dut vendre cette grande demeure. Par un de ces singuliers jeux du sort, dans l'aller et le retour des grandeurs humaines, ce fut ce Jules Mazarin que Bentivoglio avait connu en quelque sorte un *Monsignor* d'aventure qui, ayant depuis revêtu la pourpre romaine, conquis la faveur royale et capté la fortune en toutes ses étendues, lui acheta ce même palais à Monte-Cavallo, sur l'une des collines dites éternelles. L'inventaire en serait curieux. Que de choses d'art, et des plus grandes, y seraient désignées! Je n'ai pu en

retrouver le texte, bien qu'il ait pu exister dans le sommaire des archives du palais de famille, dans le portefeuille ainsi noté : « *Vendita fatta dal cardinal Guido Bentivoglio al cardinal Mazarini del palazzo di Monte Cavallo*. Scritture 143, 18. »

La fin de cet homme fut étrange : devait-il, jusqu'à son extrême heure, voir s'ouvrir en même temps que se fermer, les portes de cette fortune dont il aurait été si digne? En 1644, en plein conclave, au lendemain de la mort d'Urbain VIII, le cardinal Guido Bentivoglio recevait déjà assez de voix pour être élu souverain pontife...; mais, avant même que le dépouillement de ce grand et solennel scrutin qui donne à l'Église un chef fût prononcé, celui que les votes allaient désigner pour la tiare rendit le dernier soupir. Ainsi mourut le cardinal Bentivoglio, au seuil du principat de l'Église! Le saint-siége perdit ainsi un grand homme, la politique de la France un ami, et les lettres et les arts un protecteur.

ARMAND BASCHET.

ESSAI

SUR

LE COMIQUE ET LA CARICATURE

DANS L'ANTIQUITÉ

I

LES ASSYRIENS ET LES ÉGYPTIENS ONT-ILS CONNU LE COMIQUE?



Telle est la question qui, depuis longtemps, se présenta à mon esprit, en parcourant au Louvre les galeries consacrées à l'art des Assyriens et des Égyptiens. Il y a, dans les manifestations sculpturales de ces deux peuples, une imposante grandeur sur laquelle il serait banal d'insister. Aucun art, peut-être, n'inspire l'étonnement et le respect que tous subissent, ignorants, curieux et savants. Souvent je me mêlais à la foule du dimanche, qui entre au musée égyptien sans but ni préméditation, et je remarquais qu'il se faisait un silence plus grand que dans les autres salles du Louvre fréquentées par la même foule. Devant ces mystérieux granits, la parole hésite; ces colosses immobiles, debout ou agenouillés, sont solennels comme le lion accroupi dans le désert.

Cet art majestueux et hiératique qui confond les esprits frivoles,

l'imagination se plaît à l'entourer d'une gravité qui ne se dément jamais; après avoir visité les salles assyriennes et égyptiennes, celui qui tomberait immédiatement dans une galerie consacrée aux chefs-d'œuvre de l'art flamand serait peut-être surpris des petits sentiers dans lesquels est entré l'homme moderne[1].

On n'a pas pénétré encore jusqu'au fond mystérieux de l'art égyptien, dont la science s'occupe à peine depuis un siècle. La découverte des monuments assyriens date d'hier. Savons-nous jusqu'où est allée la représentation de l'homme et de son intérieur?

L'art grec lui-même, si pur, ne nous offre-t-il pas de singulières hérésies, ou du moins que nous appelons telles par la raison que nous n'avons pas sondé tous les secrets de ces ciseaux merveilleux qui taillaient le Laocoon et la statue d'une vieille femme ivre?

La VIEILLE FEMME IVRE, *statue*, voilà de quoi déconcerter les enthousiastes du beau antique, et je ne conseillerai à aucun sculpteur de renouveler aujourd'hui cette tentative, s'il n'a pour but caché d'exciter le scandale.

C'est Pline lui-même qui donne la désignation de cette statue; le texte ne donne pas plus de détails, et j'imiterai prudemment le grand naturaliste, craignant qu'on ne me reproche de préférer la représentation de la *Vieille Femme ivre* à celle de la *Vénus de Milo*; mais un pareil fait ne prouve-t-il pas qu'à côté des représentations des dieux, des empereurs, de la force et de la beauté, les anciens ne reculaient pas devant la peinture du réel, même dans ses bassesses?

En parcourant le musée assyrien, on est attiré tout à coup par des bas-reliefs où sont représentées des scènes domestiques et champêtres. Voilà un troupeau de chèvres qui, par leur accent de parfaite réalité, dépassent le naturalisme de nos sculpteurs contemporains voués à la représentation des animaux. Ce troupeau, qui a les honneurs d'un bas-relief, comme les actions d'un roi puissant, montre que les scènes de la vie domestique trouvaient leurs interprètes aussi bien que les combats et les hauts faits des rois.

Si les Assyriens et les Égyptiens n'ont pas trouvé inutile et inférieure la représentation de l'homme et des animaux dans les travaux agricoles, pourquoi auraient-ils reculé devant le comique et le grotesque?

L'homme, de tout temps, a ri comme il a pleuré. Il a souffert des grands, il a voulu s'en venger. Assyriens, Chinois, Persans, Grecs, Romains, Gaulois, Français, Allemands, Anglais, sont tous éprouvés par

1. Je ne parle pas des grandeurs rembranesques.

les mêmes passions. Que je lise l'admirable roman de *Yu-kia-o-li* ou *Gil Blas*, je retrouve, en Chine comme en France, les mêmes vices, les mêmes joies et les mêmes chagrins.

La majesté du roi Sardanapale et des grands sphinx de Rhamsès ne m'empêche pas de reporter les yeux vers les habitudes domestiques des peuples assyriens et égyptiens, et, quelle que soit la solennité mystérieuse et imposante que les statuaires de l'antiquité aient imprimée à leurs monolithes, j'attends les révélations de la science archéologique pour confirmer que les Assyriens et les Égyptiens ont ri de leurs maîtres et d'eux-mêmes, et qu'il s'est trouvé un ciseau et un pinceau pour consacrer ce sentiment du comique et de la raillerie.

II

LES ÉGYPTIENS ONT EMPLOYÉ L'ART SATYRIQUE

Dans le Choix des Antiquités les plus importantes de l'Égypte, *publiées et expliquées, soit pour la première fois, soit avec des rectifications nouvelles*, par le docteur Richard Lepsius, professeur à l'Université de Berlin et directeur du Musée archéologique du roi[1], la planche XXIII de cet important ouvrage est consacrée à la reproduction de deux papyrus du British Museum et du Musée de Turin.

Ces papyrus, M. Lepsius les appelle *satyriques* (*satyrischer*), et, en effet, la vue est frappée immédiatement de l'analogie de ces peintures égyptiennes avec les représentations d'hommes à têtes d'animaux, que les peintres comiques et les caricaturistes ont essayées de tous les temps. Malheureusement, M. Lepsius n'a encore donné que le volume de *planches*, sans les *explications* qu'il promet par le titre de son ouvrage, et cette accumulation singulière d'animaux qui semblent les maîtres de la création, jouent des instruments de musique, conduisent des chars, se livrent à la boisson et parodient toutes les actions de l'homme, reste lettre close pour l'ignorant, quoique un certain comique bizarre en jaillisse naturellement.

Ces papyrus de Turin sont de la plus grande importance pour la science archéologique et pour ce qui touche à la connaissance des mœurs

1. *Auswahl der wichtigsten Urkunden des ægytischen Alterthums theils zum erstenmale, theils nach den Denkmælern berichtigt, herausgegeben und erlæutert von* Dr Richard Lepsius. (Leipzig, George Wigand, 1852. 1 vol in-fol. *Planches*.)

égyptiennes; ils ne sont pas seulement satyriques, mais lubriques et d'une telle lubricité que M. Lepsius, malgré l'intérêt de ces documents, a reculé à l'idée d'en donner une copie. Je regrette cette lacune en la respectant, car si les divagations de l'amour charnel peuvent être montrées et décrites sans danger, n'est-ce pas dans de savantes publications, tirées à petit nombre, destinées seulement aux érudits, et qui ne peuvent compromettre la morale publique?

Les calques que j'ai pu voir se rattachent, par certains côtés, à la caricature. La lubricité n'est-elle pas la caricature de l'amour? De même que le dessinateur comique exagère chacun des traits saillants du visage de son modèle, de même l'artiste désordonné qui ravale son crayon sans pudeur à ces obscénités outre les attributs de la génération et les présente comme des monstruosités dignes d'orner un cahier de figures de tératologie.

De nos jours, le *Carakeuz* de Constantinople et d'Alger (avant la possession française) a conservé ces attributs de l'ancienne Égypte, mais en les faisant tourner au comique. Carakeuz est le Polichinelle de l'Orient, et, par ses vices, sa grotesque allure et sa grossièreté sensuelle, il est le proche parent de l'illustre *Punch,* plus accentué encore dans sa gaieté considérable que le Polichinelle français.

Telles sont les idées qui me viennent en jetant un coup d'œil sur ces priapées égyptiennes, qu'il serait imprudent d'analyser avec plus de détails. Aussi en reviendrai-je aux planches purement satyriques données par le docteur Lepsius. Grandville ne les a pas connues, et cependant certaines fables de La Fontaine, qu'il a ornées de gravures, ressemblent à ces papyrus. Ne soyons pas si fiers de nos découvertes et de nos inventions : presque toutes elles sont dessinées, sculptées, décrites il y a trois mille ans.

Mon plan était dressé depuis longtemps quand j'entrepris le présent travail, préoccupé d'une idée plutôt philosophique qu'archéologique. N'était-ce pas *le rire* que je poursuivais dans l'antiquité, cette précieuse faculté donnée à l'homme, qui, plus que la *pensée,* l'élève au-dessus de l'animal, qui certainement pense, et certainement ne rit pas? Les Grecs riaient, on le sait assez par les écrits qui sont arrivés jusqu'à nous; mais il était plus difficile de constater ce rire *graphique* chez les Assyriens et chez les Égyptiens. N'étant pas savant, et les aspirations à la science ne suffisant pas dans ces recherches, qui demandent des connaissances spéciales, auxquelles suffit à peine une vie tout entière, en l'absence du texte explicatif de M. Lepsius, j'ai dû m'adresser à des égyptologues, et je dois dire tout d'abord combien en France le véri-

table savant s'empresse de faire profiter de ses trésors tout homme qui fait seulement preuve de bonne volonté[1]. Et d'abord, en ce qui concerne l'Égypte, je dois remercier M. Théodule Devéria, conservateur au musée égyptien du Louvre, qui, aussitôt que je lui fis part de la crainte que j'avais de ne pas interpréter assez sérieusement les figures des papyrus égyptiens satyriques, s'empressa de m'envoyer des notes que j'insère dans toute leur intégrité, en faisant observer que ce sont de simples renseignements; mais ces notes, de la main du plus jeune des égyptologues européens, qui apporte dans cette science si nouvelle la même foi et la même ardeur que les célèbres artistes dont il porte le nom, auront une autorité qui ferait défaut à un romancier, plus habituellement occupé à déchiffrer les passions que les hiéroglyphes. L'observation ne saurait remplacer la science; je laisse interpréter ces papyrus par un jeune savant distingué, qui, je l'espère, approfondira un jour cette question du comique en Égypte, la fécondera et nous donnera sans doute par la suite un beau mémoire sur ce sujet.

« Le musée égyptien de Turin, dit M. Théodule Devéria, possède les débris d'un papyrus où l'on remarque des caricatures analogues à celles que Grandville a faites de notre temps, et dans lesquelles les personnages sont représentés par des animaux. Les fragments de ces curieuses peintures, qui peuvent remonter au temps de Moïse, ont été réunis avec patience et habilement disposés, de manière à former un long tableau à deux registres[2], dans lequel on distingue à la bande supérieure un animal qui semble se servir d'un double siphon[3], puis un concert exécuté par un âne qui joue de la harpe, un lion qui pince de la lyre, un crocodile qui a pour instrument une sorte de téorbe, et un singe qui souffle dans une double flûte. Cet assemblage bizarre est certainement, ainsi que l'a reconnu M. Lepsius, la charge d'un gracieux groupe dont on connait plusieurs exemples dans les monuments égyptiens, et qui se compose de quatre jeunes femmes jouant des mêmes instruments dans le même ordre[4]. Plus loin, un autre âne vêtu d'une sorte de tunique, armé d'un long bâton et d'un *pedum,* reçoit majestueusement les offrandes que lui présente en toute humilité un chat amené devant lui par une génisse. On peut reconnaître dans cette composition la scène funéraire dans laquelle un défunt est conduit par la déesse Hathor, à cornes de vache, devant Osiris, le grand juge des enfers. C'est ensuite un autre quadrupède qui semble trancher la tête à un animal

1. M. de Longpérier a surtout facilité mes recherches sur la caricature en Grèce, par les preuves nombreuses qu'il m'a signalées dans différents ouvrages; il m'a donné, pour ainsi dire, l'outillage, et si ces études sur le comique sont encore bien incomplètes, je m'efforcerai, par de nouveaux mémoires plus développés, de justifier la bienveillance dont m'a honoré le savant membre de l'Académie des inscriptions.

2. Voyez Lepsius, *Auswahl*, etc., pl. XXIII, et l'une des dernières planches de l'*Égypte ancienne* dans l'*Univers* de Didot.

3. Cet instrument était en usage parmi les prêtres pour transvaser certains liquides destinés aux cérémonies religieuses, ainsi que le prouve un bas-relief qui a été copié par M. Prisse.

4. Lepsius, *ibid.*, et Rosellini, *Monumenti civili*, pl. XCVIII.

captif, de la même manière qu'on représentait dans les grands monuments les Pharaons massacrant leurs prisonniers. Vient après cela une bête à cornes armée d'un casse-tête et conduisant un lièvre et un lion attachés par le cou à une même corde. Cela fait encore allusion à la manière dont les rois traitaient leurs ennemis vaincus, ainsi qu'on le voit sur les murailles de Karnak et de Medinet-Abou. La même scène est reproduite une seconde fois par d'autres animaux.

« Dans la bande inférieure, on remarque d'abord un combat de chats et d'oiseaux dont l'intention était peut-être de rappeler ceux de l'armée égyptienne; puis un épervier montant à une échelle qui est appuyée contre un arbre dans lequel on voit un hippopotame femelle entouré de fruits. Il n'est pas impossible de voir ici un sujet sacré: l'âme, figurée ordinairement par l'oiseau à tête humaine, s'approchant du sycomore dans lequel est *Nout*, la dispensatrice des aliments divins. Plus loin on trouve une scène qui pourrait presque servir d'illustration à la *Batrachomyomachie* d'Homère; c'est l'attaque d'une forteresse par une armée de rats portant des lances et des boucliers ou tirant de l'arc[1]. Le capitaine des assiégeants est monté sur un char traîné par deux levriers au galop; les chats qu'on voit autour de lui figurent les lions que les rois d'Égypte menaient en guerre. Ensuite, un combat singulier entre un rat et un lion; puis un char de bataille dans lequel un chat s'apprête à monter, et enfin quelques autres figures dans lesquelles on peut trouver la représentation d'ennemis vaincus faisant acte de soumission devant leur conquérant.

« Tout cela n'est que la première partie du papyrus qui contient encore deux tableaux de la même dimension que celui que nous venons de décrire et dans lesquels sont des charges érotiques dont il serait difficile de donner une idée sans sortir des bornes de la bienséance.

« Le musée de Londres possède aussi les fragments d'un papyrus dans lequel sont dessinées des caricatures analogues aux premières de celui de Turin; la religion et la royauté y sont également tournées en dérision. Dans l'un de ces débris[2] un chat, tenant à la main une fleur, présente à un rat des offrandes qui sont déposées devant lui. Ce dernier, gravement assis sur une chaise, respire le parfum d'une énorme fleur de lotus; derrière lui, un second rat debout tient un éventail et un autre objet. Un second fragment, qui porte la représentation d'un chat debout, devait faire partie de la même scène. Je n'hésite pas à reconnaître ici la charge de l'offrande funéraire telle qu'elle est fréquemment représentée dans les bas-reliefs, et quoique M. Lepsius ait cru y voir la satyre des hommages qu'on rendait aux rois; on remarquera, en effet, que, dans les autres figures de ce papyrus, le Pharaon est plutôt représenté par un lion. — Ainsi l'on voit plus loin, après un chat et un autre animal qui portent un fardeau à l'aide d'un bâton qu'ils soutiennent sur leur épaule, un *lion* assis devant une table (?), puis un autre lion qui s'approche d'un thalamus sur lequel est une gazelle. Nous allons voir que ces deux figures doivent représenter un Pharaon. Plus loin, et comme dans le papyrus de Turin, un troupeau de canards dont les pasteurs sont des chats. Vient ensuite un troupeau de gazelles sous la conduite d'un loup qui porte son bagage sur l'épaule, comme les bergers égyptiens, et qui souffle dans un double chalumeau. Je trouve dans cette scène, ainsi que dans l'avant-dernière dont j'ai parlé et dans celle que je vais décrire, une

1. M. Lepsius compare avec raison cette peinture avec un bas-relief figuré dans les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, de Champollion, pl. CCXXVIII.

2. Voir la tête de lettre du premier chapitre.



allusion évidente aux mœurs intimes d'un Pharaon ou à son gynécée, le *harem* des anciens souverains de l'Égypte qui paraît avoir été fort analogue à celui des musulmans. Nous voyons, en effet, sur notre papyrus, ce même lion terrible, c'est-à-dire le roi, jouant aux échecs avec une gazelle, juste comme dans les appartements du palais de Medinet-Abou on a sculpté l'image de Ramsès III, jouant à ce jeu avec une de ses femmes[1]. Le dernier dessin représente enfin un quadrupède apportant des mets à un hippopotame qui plonge ses pattes dans des vases placés devant lui. Cela rappelait peut-être encore la bonne chère des Pharaons.

« La collection Abbott, maintenant en Amérique, contient aussi un exemple des caricatures égyptiennes[2]. C'est un éclat de pierre calcaire qui porte une scène d'offrande; un chat debout, portant un flabellum, offre une oie dépouillée de ses plumes à une chatte assise sur un pliant, tenant une coupe à boire dans une de ses pattes et une fleur dans l'autre. Ce croquis au pinceau est habilement esquissé; il conserve encore quelques traces d'enluminure et rappelle les scènes analogues des deux papyrus dont nous avons parlé. Ces trois pièces sont, je crois, tout ce qu'on connaît de l'art satyrique de l'ancienne Égypte; elles suffisent pour nous apprendre que dans ce genre la religion n'était pas plus respectée que la royauté, et qu'on les tournait en ridicule aussi bien que de simples scènes de mœurs. »

La caricature, qui excite le rire, doit célébrer les dieux du rire. Mal-

1. Lepsius, *Auswahl*, etc., et Rosellini, *Monumenti reali*, pl. CXXII. Il est donc évident que si le roi est figuré par un lion, ce qui est une métaphore employée souvent et en bonne part dans les inscriptions, ses femmes, que Manéthon appelle *pallacides*, sont représentées par les gazelles; c'est une image tout orientale.

2. E. Prisse, *Notice sur le musée du Kaire*, etc., p, 17; *Revue archéologique*, 15 mars 1846.



LE DIEU BÈS,

D'après une figure en pierre du musée égyptien du Louvre.

gré les innombrables dieux qu'ont adorés les Égyptiens, rien n'a démontré jusqu'ici qu'une figure fût consacrée à la représentation du rire. L'Orient rit rarement. Il en est du rire comme de la couleur; il faut l'aller chercher vers le Nord, dans les pays de brouillards où l'homme, condamné à vivre au sein de la nature voilée, exprime plus clairement ses aspirations à la gaieté et à la lumière que dans les pays sans ombre, dévorés par les rayons d'un soleil brûlant. On dirait que l'habitant du Nord, pour ne pas être enveloppé par les brouillards épais, pères du spleen, a fait effort sur lui-même et s'est imposé la tâche de se divertir aux dépens de ceux qui l'entourent. Les Anglais en sont une preuve. Leur plaisanterie est grossière, mais énorme, et, pour mieux prouver le rire de leurs acteurs, ils leur ont fendu artificiellement, par une épaisse couche de vermillon, la bouche jusqu'aux oreilles, se rapprochant sans s'en douter (on le verra dans un des chapitres suivants) des masques grotesques de l'antiquité. Dans les pays d'ardent soleil, nulle trace de comique n'apparaît sur les sculptures pharaoniques. Cependant il est un dieu court, ramassé, ventru et lippu, une sorte de nain apoplectique, grotesque et fantoche, dont la lourde et prétentieuse gravité appelle immédiatement le rire; c'est un dieu égyptien, le dieu *Bès* lui-même, qui a été sculpté quelquefois brandissant son épée, quelquefois frappant avec rage des cymbales l'une contre l'autre, quelquefois tirant de l'arc, quelquefois dansant. Les archéologues affirment qu'il représentait à la fois la guerre et la danse. « Le second caractère du dieu, dit M. de Rougé, conservateur du musée égyptien du Louvre, le montre comme se plaisant à la danse et au jeu des instruments. »

C'est d'après ce caractère qu'il est bon d'étudier le dieu *Bès*, très-populaire en Égypte, car sa figure a été sculptée en bois comme en bronze, en terre cuite comme en pierre. Certes, la danse n'est pas acte de caricature, et je prends garde dans un pareil sujet de me laisser entraîner à l'utopie et de voir dans chaque manifestation de l'homme un prétexte à grotesque. La danse est l'acte le plus naturel à l'homme qui, dans les sociétés antiques comme chez les peuples sauvages, travaille d'abord, c'est-à-dire cherche sa nourriture, chante et danse; mais la danse est à la fois un épanouissement et un divertissement; la joie s'y glisse et y prend autant de part que la volupté. Que deux êtres jeunes et beaux dansent ensemble, le comique n'existe pas; mais le moindre incident l'appelle. En veut-on une autre preuve que le dieu Bès lui-même dansant?

Qu'un curieux veuille bien, après la lecture de ces lignes, par-

courir le musée égyptien, fouiller du regard les armoires vitrées où sont entassés les dieux, fixer les regards allongés des momies peintes, contempler les sphinx de granit, et, s'il trouve d'autres figures comiques que celles du dieu Bès, que ces études passent pour avoir été improvisées par un vaudevilliste à l'affût de quelque actualité.

Les grimaces du dieu Bès ont été reproduites à de nombreux exemplaires avec toutes sortes de variétés dans les poses, la matière, la taille. Il est même un dieu Bès en argile blanche rehaussée de dessins bleus



LE DIEU BÈS,
D'après une figurine du musée égyptien du Louvre

voyants. La bouche, la langue et le nombril sont rouges; mais j'ai fait dessiner la petite figure ci-jointe comme la plus caractéristique de toutes ces représentations.

Au milieu des granits silencieux qui troublent par leur gravité sérieuse, ce vieillard grotesque me divertit par ses grimaces. Il lève la jambe avec peine, et si sa bouche joyeuse et ses lèvres lippues n'indiquaient un de ces vieillards de bonne humeur qui se mêlent aux divertissements de la jeunesse, on craindrait les suites de ces folies pour les membres engourdis du dieu Bès, la joie du musée. Et, malgré le respect qu'on doit à un dieu, je ne peux m'empêcher de comparer Bès à une vieille grenouille menacée d'ankylose.

III

ARISTOTE ENNEMI DU COMIQUE

Avec Aristote il sera plus facile de constater, chez les Grecs, ce comique dont les traces sont si rares en Assyrie et en Égypte.

Aristote est le premier qui parle, non pas de la caricature (le mot est latin, *caricatura*), mais de la représentation grotesque de l'homme. On trouve dans sa *Poétique*[1] deux paragraphes du plus haut intérêt pour la question actuelle :

« Comme, en imitant, on imite toujours des personnages qui agissent, et que ces personnages ne peuvent qu'être ou bons ou méchants, seules différences à peu près entre les caractères qui se distinguent uniquement par le vice et la vertu, il faut nécessairement les représenter ou meilleurs que nous ne sommes, ou pires, ou semblables au commun des mortels. »

Le texte ici est d'une admirable clarté; en quelques lignes, Aristote fait comprendre les discussions artistiques qui tous les jours se renouvellent et se renouvelleront sans cesse.

« *Il faut nécessairement représenter les hommes meilleurs que nous ne sommes, ou pires, ou semblables au commun des mortels.* » Voilà trois formes de représentation qui, sur le papier, semblent bien innocentes, et qui ont fait écrire nombre de volumes, ont attisé de grandes haines, et éloigné les uns des autres des artistes d'une haute intelligence.

Ceux qui représentent les hommes « meilleurs que nous ne sommes, » ont toujours regardé du haut de leurs nuages les artistes qui peignent les hommes « tels qu'ils sont. » Il faut dire que ces derniers n'avaient pas assez de railleries contre les premiers. C'est la bataille de l'idéal et du réel, éternel combat qui ne finira jamais et qui toujours trouvera de nouvelles recrues.

La seconde forme signalée par Aristote, la représentation des hommes « pires que nous ne sommes, » voilà la caricature, qui, au besoin, prête main-forte à la réalité pour combattre l'idéal. Ce sont deux alliés qui s'entendent, ne se jalousent pas et se réunissent contre l'ennemi com-

1. Voir l'excellente traduction et les commentaires de M. Barthélemy Saint-Hilaire.

mun ; et c'est cette seconde forme (la représentation des hommes « pires que nous ne sommes ») qui est le but de ce travail.

Aristote, dans le paragraphe qui suit, donne les noms des artistes qui lui semblent le plus propres à faire préciser sa définition.

« Polygnote peignait les hommes plus beaux que nature; Pauson, plus laids, et Denys tels qu'ils sont. »

Aristote ne se prononce pas encore; mais pour se faire comprendre des esprits plus adonnés aux lettres qu'aux beaux-arts, il ajoute, au paragraphe IV :

« C'est ainsi qu'Homère représente les hommes plus grands qu'ils ne sont, tandis que Cléophon les peint dans leur nature ordinaire, et que Hégémon de Thasos, inventeur de parodies, et Nichocharès, l'auteur de la *Déliade,* les défigurent et les dégradent[1]. »

Rien que par ce mot *dégrader,* on sent qu'Aristote n'a pas une vive admiration pour le satyrique Nichocharès, non plus que pour *Pauson* le caricaturiste.

Le père de la philosophie tient pour la représentation des hommes « meilleurs que nous ne sommes, » et s'élève contre ceux qui les montrent « pires, » puisqu'il oppose Polygnote à Pauson, et qu'il craint, comme on le verra, la fâcheuse influence de ce dernier.

En un autre endroit de sa *Poétique* (chap. xxxv, § 23), Aristote s'est prononcé encore plus nettement et plus personnellement :

« En poésie, peut-on dire, la règle est de préférer l'impossible, qui est vraisemblable, au possible, qui ne l'est pas; et c'est ainsi que Zeuxis représentait les hommes qu'il peignait.»

L'*impossible vraisemblable,* le *possible invraisemblable,* seront compris et admis de tous. Il y a, dans la *création* de certaines œuvres, des parties si empreintes de *réalité* que chacun les retrouve *vraies* au fond de soi, et qu'un peuple peut comprendre le chef-d'œuvre d'une autre nation : *Hamlet, Don Quichotte, le Misanthrope,* sont aussi visibles à toutes les intelligences que l'*Érasme* du musée du Louvre. Shakespeare, Cervantes, Molière, ont laissé, quoique créés, des portraits autant accentués que ceux d'Holbein. Ces grands génies ont rendu « *l'impossible vraisemblable* » dont parle Aristote. Au contraire, malgré les détails les plus précis, l'accumulation de faits vrais, il se peut que le *possible* soit *invraisemblable.* L'exception fait partie du possible, et l'exception décrite ou peinte ne

1. Hégémon de Thasos est cité par Athénée, dans le *Deipnosophiste,* comme ayant fait jouer à Athènes des parodies dramatiques qui obtinrent un grand succès; le même Hégémon avait parodié les premiers chants de l'Odyssée. Nichocharès, contemporain d'Aristophane, composa une satire, la *Déliade,* contre les habitants de Délios, paresseux et gourmands.

saurait toucher le cœur du lecteur et du spectateur qui veulent retrouver dans toute œuvre d'art non-seulement leurs propres sensations condensées, mais celles de la masse.

Suivant Aristote, Zeuxis était donc le type de l'artiste qui rendait ce difficile « impossible vraisemblable, » qui ne s'acquiert pas par l'étude; mais le philosophe est tombé plus tard dans une contradiction dont il faut peut-être accuser les copistes de l'antiquité :

« La plupart de nos tragédies modernes ne représentent pas les mœurs, et, en général, bien des poëtes ont ce défaut, » dit Aristote (chap. IV, § 9 de sa *Poétique*). Et il ajoute encore au § 10 : « On le retrouve même (ce défaut) dans la peinture, et c'est là la différence de Zeuxis à Polygnote. Polygnote reproduit admirablement les caractères et les mœurs, tandis que la peinture de Zeuxis n'a aucune expression morale. »

Ainsi, à quelques chapitres de distance, Aristote détruit entièrement la statue qu'il avait dressée à Zeuxis, et ce même Polygnote, qu'il nous montrait « peignant les hommes plus beaux que nature, » reproduit ici « admirablement les caractères et les mœurs. » Comment expliquer ces appréciations si différentes, surtout si on s'en rapporte au texte de Pline, qui s'exprime si nettement sur le même Polygnote : « Polygnote de Thasos, le premier, peignit les femmes avec des vêtements brillants, leur mit sur la tête des mitres de différentes couleurs; le premier il ouvrit la bouche des figures, il fit voir les dents, et introduisit l'expression dans le visage, à la place de l'ancienne roideur[1]. »

Ces détails semblent peut-être inutiles dans une étude sur le comique et la caricature dans l'antiquité; et cependant il fallait montrer les idées sur l'art du père de la critique. Par Aristote, une des expressions les plus élevées de la civilisation grecque, je juge des sentiments des intelligences de son temps dont il est l'admirable trucheman. Sa personnalité perce à chaque ligne, grave et sérieuse, qui doit l'empêcher de goûter les jouissances du comique. Il revient encore une fois sur le peintre burlesque Pauson, dans sa *Politique* (liv. V, chap. v), au paragraphe où il traite de la musique. Ces grands esprits, Platon, Socrate, ne dédaignaient pas de mêler les arts aux questions les plus sérieuses :

« Les faits eux-mêmes démontrent combien la musique peut changer les dispositions de l'âme, et, lorsqu'en face de simples imitations on se laisse prendre à la joie, à la douleur, on est bien près de ressentir les mêmes affections en face de la réalité.

« Quelque importance qu'on attache, du reste, à ces sensations de la

1. *OEuvres de Pline*, traduites par M. Littré.

vue, on ne conseillera jamais à la jeunesse de contempler les ouvrages de Pauson, tandis qu'on pourra lui recommander ceux de Polygnote ou de tout autre peintre aussi moral que lui. »

Quelle était nettement la nature du talent de Pauson dont Aristote fait si peu de cas? Il est difficile de le savoir, mais il est plus facile de s'expliquer la sorte de réprobation jetée par l'auteur de la *Politique* sur un artiste qui, peignant les hommes « pires qu'ils ne sont, » c'est-à-dire ne reculant pas devant l'exagération de la laideur, du vice et de la difformité, n'élevait pas les esprits, car, par l'influence *morale* qu'Aristote semble demander aux statuaires et aux peintres, nous comprenons le but que les grands esprits de l'antiquité montraient aux artistes, dont ils voulaient faire des êtres *enseignants* par la noblesse et la beauté de leurs sujets.

C'est une thèse qui a été reprise plus d'une fois et par les philosophes et par les psychologistes. Porta ne conseillait-il pas aux parents de ne mettre sous les yeux des enfants que des images agréables, se fondant sur la tendresse des jeunes cerveaux qui n'en conservent pas moins à jamais dans la vie le souvenir et l'influence des choses entr'aperçues dans le regard indécis de l'enfance?

Je ne peux qu'effleurer en passant ces théories philosophiques et ces observations psychologiques; mais Aristote, préoccupé de l'idée du beau absolu, n'a pas montré la portée de la caricature, et son importance dans la société. Ces graves penseurs, plongés dans des abstractions philosophiques, méprisaient, comme trop futiles, des arts secondaires qui, pourtant, consolent le peuple de ses douleurs, le vengent de ses tyrans et traduisent par un crayon satyrique leurs pensées cachées.

Qui châtiera les vieillards libidineux, les avares, les égoïstes, les gourmands, les peureux, les lâches, les rois et les empereurs? La caricature.

Qui montrera à nu les vices des courtisans? La caricature.

Qui peindra la sottise des gens d'argent? La caricature.

Qui, d'un trait de crayon, bafouera les puissants et enlèvera, pour montrer leurs petitesses, les riches oripeaux qui les recouvrent? La caricature.

Qui châtiera, en une suite de feuillets improvisés, une époque adonnée au culte du veau d'or? La caricature.

Qui, par une indication brève et cruelle, indiquera le châtiment futur réservé aux oppresseurs d'une nation? La caricature.

Qui jettera dans le coin d'un cachot la pâle figure d'un prisonnier politique entouré d'horribles juges dont les masques sont coulés à jamais mieux que dans du bronze? La caricature.

Aristote n'a pas compris ce rôle du caricaturiste; mais d'autres l'ont compris. Aussi ont-ils inventé contre sa formidable puissance toutes sortes de censures, de chaînes, de bâillons.

Rien n'y fait. La caricature ne meurt pas. On la proscrit dans un pays, elle se transporte dans le pays voisin, et les chaînes dont on l'a chargée, le bâillon qu'on lui a imposé la rendent encore plus âpre et plus significative.

Bien des fois, en feuilletant des cahiers de caricatures, j'ai été effrayé moi-même de la portée satyrique et sanglante de ces crayons. Il y a des règnes qui resteront méprisés à jamais par le crayon d'un homme de génie, car ce ne sont pas les tableaux officiels de mauvais peintres attachés à la cour qu'on consulte, mais les improvisations des caricaturistes[1].

Un honnête homme, au cœur pur, à l'âme droite, à la conscience vibrante, vivant retiré au sein de sa famille, ne se doute guère de la portée de son crayon dans l'avenir; mais sa main agile, qui enfante rapidement des œuvres en apparence éphémères, exprime à jamais les colères, les railleries et la vengeance d'un peuple méprisant son souverain.

Voilà ce qu'Aristote n'a pas vu.

Un autre grand esprit aurait mieux compris Pauson, celui qui « s'oubliait souvent devant les caricatures publiquement exposées, et qui considérait ces sortes de dessins comme un spectacle plus instructif que beaucoup de nos modernes comédies[2]. »

Qui pensait ainsi? Un illustre savant, à l'époque où la caricature était d'une extrême violence, un homme qui en fut blessé lui-même, Georges Cuvier.

IV

RECHERCHES SUR LE PEINTRE COMIQUE PAUSON

Au nombre des petits bonheurs dont peut jouir un honnête homme, après une énumération de divers gredins et débauchés qui s'écartent de son passage sur les places publiques, Aristophane met dans la bouche du *chœur* ce mot cruel pour Pauson : « *Tu ne seras plus le jouet de l'infâme Pauson,* » c'est-à-dire qu'il semble féliciter le Mégarien de n'être plus

1. Les cent volumes de caricatures sur la Révolution m'en ont plus appris, au Cabinet des Estampes, sur l'esprit populaire de 1789 à 1804, que nos historiens les plus éloquents.

2. Isidore Bourdon, *Illustres médecins et naturalistes des temps modernes,* 1 vol. in-18, 1844.

tourné en ridicule par les pinceaux du peintre. La pièce des *Acharniens* n'est pas la seule dans laquelle le grand poëte comique ait raillé le caricaturiste. Il est encore question de Pauson dans les *Fêtes de Cérès :* « Livrons-nous à nos jeux, dit le chœur, comme nous en avons la coutume quand nous célébrons les saints mystères des déesses, en ces jours sacrés que *Pauson* observe aussi par ses jeûnes, en suppliant les déesses de renouveler fréquemment de semblables journées par égard pour lui. »

Ce passage serait presque incompréhensible, si la pauvreté du caricaturiste n'avait été proverbiale dans l'antiquité. La comédie de *Plutus*, d'Aristophane, nous montre un citoyen, Chrémyle, dialoguant avec la Pauvreté, personnage symbolique : — « On n'a qu'à demander à Hécate lequel vaut mieux d'être riche ou indigent, dit Chrémyle. Tu ne me persuaderas pas, lors même que tu m'aurais convaincu. — LA PAUVRETÉ (poussant une exclamation) : Ville d'Argos, tu l'entends! — CHRÉMYLE : Appelle Pauson, ton commensal, » c'est-à-dire prends à témoin Pauson, le pauvre, que la misère est un doux état; mais, moi, tu ne me persuaderas pas. Par ce passage du *Plutus*, on arrive à comprendre le mot plus haut cité du chœur des *Fêtes de Cérès,* qui supplie les déesses de renouveler souvent le troisième jour des Thesmophories, pendant lequel les femmes jeûnaient, attendu qu'alors Pauson avait une raison de jeûner, lui, le misérable, qui se privait souvent de nourriture, même les jours de festins.

Par ces trois citations d'Aristophane, nous avons une triste idée du peintre Pauson, de l'ignoble Pauson, de l'*infâme* Pauson, dont Aristote recommande de voiler les œuvres devant les regards des jeunes gens. Et cependant je me sens plein de pitié pour Pauson, et je le trouve peut-être calomnié. Les injures d'Aristophane, on sait ce qu'elles valent. Il faut prendre garde à ces grands railleurs de l'humanité, et ne pas toujours les croire au pied de la lettre; leur amour-propre est d'une sensibilité de femme. Ils attaquent chacun, déchirent leurs contemporains : par leur génie ils entrent comme une flèche empoisonnée dans les plaies, défigurent un homme plus profondément que la petite vérole, lui prêtent des vices et des passions inexcusables et l'accablent à jamais. Qu'une de leurs victimes se défende et blesse légèrement leur amour-propre, ces satyriques sentent l'écorchure plus vivement que d'autres les moxas. Ils ne permettent pas qu'on se serve de la plus innocente de leurs armes. Tel est Aristophane, que j'admire profondément, qui est, avec Shakespeare et Molière, un des types les plus complets du génie; mais Aristophane était homme. La personnalité de Pauson, qui revient à trois reprises dans son œuvre, chargé du triple crime de meurt-de-faim,

de misérable, d'infâme, me fait croire qu'il y a quelque vengeance contre un peintre qui avait sans doute peint Aristophane sous un aspect grotesque. Ce fait se représentera le même dans un des chapitres suivants, entre d'autres artistes et d'autres poëtes, dont un Latin disait si justement que le mot est resté : *genus irritabile*.

Pour ce qui regarde l'appréciation de Pauson donnée par Aristote, sans tomber dans les exagérations de la Renaissance, qui avait fait de ce grand critique une sorte d'épouvantail scolastique, et quoiqu'il soit démontré aujourd'hui qu'Aristote n'a pas été complice de ces fameuses *unités* dans lesquelles les rhéteurs voulaient emprisonner le théâtre tragique, il est certain que sa nature grave et élevée se refusait à comprendre le comique.

Cependant, comme on pourrait m'accuser de partialité en faveur de Pauson, et que les inductions ne valent pas le plus mince fait rapporté par un ancien, j'ai cherché dans d'autres écrivains de l'antiquité des renseignements sur Pauson. Lucien s'en est occupé, Plutarque lui-même et le conteur Élien.

Dans son éloge de Démosthène, Lucien raconte l'anecdote suivante :

« On avait demandé au peintre Pauson le tableau d'un cheval se roulant par terre. Il se met à peindre un cheval courant et semant la poussière autour de lui. Il y travaillait, lorsque celui qui le lui avait commandé arrive et se plaint de ce que l'artiste ne fait pas ce qu'il avait promis. Pauson ordonne à un esclave de retourner le tableau sens dessus dessous, et montre ainsi le cheval se roulant sur le sable. »

Élien, dans ses *Histoires diverses*[1], raconte la même historiette, pour expliquer surtout la nature d'esprit de Socrate : « On dit communément, et c'est une espèce de proverbe : *Les discours de Socrate ressemblent aux tableaux du peintre Pauson.* Quelqu'un ayant demandé à Pauson de lui peindre un cheval se roulant par terre, il le peignit courant. Celui qui avait fait marché pour le tableau trouva fort mauvais que le peintre n'en eût pas rempli la condition : — Tournez le tableau, dit Pauson, et le cheval qui court vous paraîtra se vautrer. Telle est, ajoute-t-on, l'ambiguïté des discours de Socrate; il faut les retourner pour en découvrir le véritable sens. En effet, Socrate, pour ne pas indisposer contre lui ceux avec qui il conversait, leur tenait des propos énigmatiques et susceptibles d'un double sens. »

En dégageant cette ingénieuse comparaison du talent de Socrate et du cheval à l'envers de Pauson, il reste à montrer combien les historiens de

1. Traduites du grec avec remarques. Paris, MDCCLXXII.

l'antiquité se plaisent à raconter ces subtilités de peintres. Jamais on ne vit de gens aussi fertiles en à-propos et en malices que les artistes grecs et romains. Rien ne les embarrasse; avec leurs pinceaux ils accomplissent des miracles en un clin d'œil, et ils trouvent des plumes complaisantes pour transmettre à la postérité ces légendes d'atelier. Combien Pline en a-t-il conté!

Mais cette histoire du cheval à l'envers de Pauson, citée sérieusement par Lucien, par Élien et par Plutarque, n'est qu'une boutade d'artiste irrité des exigences d'un amateur qui ne comprend pas son talent. Je veux bien que Pauson ait retourné son tableau; le cheval est à l'envers : ce n'est plus un tableau. Le cheval n'a pas été peint pour être vu les quatre fers en l'air, mais debout. On peut citer l'anecdote comme un trait de présence d'esprit de Pauson, sans y trouver les motifs de la réprobation que montre Aristote et la cause des injures d'Aristophane.

Cherchons quels sont les écrivains qui ont parlé de Pauson, et les dates qui les rapprochent du peintre.

Aristophane fait jouer ses comédies à Athènes vers l'an 427 avant Jésus-Christ.

Aristote se fit connaître dans la même ville par ses écrits, vers l'an 348 avant Jésus-Christ.

Lucien publie ses écrits vers l'an 160 avant Jésus-Christ.

La célébrité de Plutarque remonte à l'an 70 ou 80 de Jésus-Christ.

Élien est un écrivain du IIIᵉ siècle.

Selon M. Egger, Pauson était un artiste du siècle de Périclès, c'est-à-dire qu'il peignait, en prenant la moyenne de l'âge du célèbre Athénien, vers 430 avant Jésus-Christ. Il était contemporain d'Aristophane; Aristote a vu ses tableaux, qui étaient célèbres encore un siècle plus tard, puisqu'ils excitent son indignation rien que par la tradition. Lucien, Plutarque et Élien n'ont pu recueillir l'historiette citée plus haut; cependant, tous les commentateurs, Sillig, Wieland, le comte de Clarac, etc., sont d'accord que le Pauson cité par ces divers écrivains est bien le même peintre.

Quelle conclusion faut-il tirer de ces divers témoignages? Que Pauson était un peintre satyrique célèbre, et que sa célébrité a attiré sur son œuvre l'attention, plus irritée que sympathique, des grands esprits de l'antiquité.

CHAMPFLEURY.

(La fin prochainement.)

LES AZZIMINISTES

A la fin du siècle dernier, le marchand de curiosités Meneghetti, qui tenait boutique sur le pont du Rialto, possédait un superbe coffret en acier, couvert d'arabesques d'or et d'argent du travail le plus exquis. Cette *cassettina* fit l'admiration des amateurs et des artistes de Venise. Le sculpteur Canova la prônait comme un des ouvrages de damasquinerie les plus remarquables qui fussent en Italie. Le marquis de Trivulci en fit l'acquisition à un prix très-élevé. En 1832, elle faisait encore partie de la collection du noble Milanais; mais nous ne saurions dire ce que, depuis cette époque, elle est devenue.

La planche qui accompagne cet article nous dispense d'une description minutieuse de ce précieux coffret. L'objet s'explique en grande partie de lui-même; nous n'avons donc que peu de chose à ajouter pour faire comprendre l'ensemble de son ornementation.

Les arabesques qui s'entrelacent et courent sur les parois extérieures de la boîte étaient d'or; dans le fond de la cassette, sur une légère plaque d'or incrustée dans l'acier, se dessinait un planisphère en forme de cœur; le couvercle présentait à sa partie extérieure une carte de l'Italie, de la Dalmatie, de l'Albanie et des îles adjacentes; sur sa face intérieure, la France et l'Espagne étaient figurées par un damasquinage en or, au milieu duquel ressortaient les noms des villes indiquées par des fils d'argent. Sur la corniche de la boîte on lisait cette inscription : PAVLVS. AGEMINIVS. FACIEBAT.

Cette merveilleuse cassette, cet écrin géographique, était un ouvrage qu'il fallait reporter à la première moitié du XVIe siècle, on n'en pouvait douter, et chacun était d'accord à ce sujet. Mais que signifiait ce mot AGEMINIVS qui faisait partie de la signature de l'artiste? Était-il simplement un nom de famille? Désignait-il un lieu de naissance ou une profession? Les savants italiens s'émurent à ce petit problème scientifique. L'abbé Mauro Boni voulait que ce PAVLVS fût né dans un petit village du Milanais, *Ghemme*, d'où dérivait l'adjectif en litige; l'abbé revendiquait donc

ce Paulus pour le ranger au nombre des artistes milanais : l'abbé Mauro Boni était de Milan. Francesconi réclama : il prétendit que le mot en question n'indiquait pas la patrie de Paulus, mais bien son art. Ce maître était, suivant lui, un de ces damasquineurs auxquels l'Italie dut, pendant la Renaissance et le siècle suivant, ces nombreux travaux désignés diversement sous le nom de *Lavori alla Gelmina, alla Gemina, all'Algeminia,* ou mieux encore *all'Azzimina,* suivant cette gracieuse prononciation vénitienne par laquelle toute lettre rude s'efface et s'adoucit, et que l'AGEMINIVS, l'Azziministe de la cassette, n'était autre qu'un certain Paolo Rizzo, célèbre orfévre vénitien. L'abbé Francesconi était de Venise.

Avant de nous prononcer sur ce débat soulevé entre les deux doctes abbés, un mot d'abord au sujet de cet art de la damasquinerie, si répandu dans toutes les parties de l'Italie, et qui compta tant d'habiles maîtres.

Cet art, on le sait, revient tout entier à l'Orient; au dire du moine Théophile, les Arabes y excellaient. Nous n'avons pas à faire ici l'histoire des damasquineurs orientaux, nous nous contenterons d'indiquer quelques-unes de leurs œuvres. Qu'il nous suffise de citer plusieurs morceaux, d'assigner des dates de fabrication, nous aurons assez fait pour ce que nous voulons prouver aujourd'hui. Peut-être reprendrons-nous plus tard ce chapitre si inconnu et si important de l'histoire des arts en Orient.

Sans doute le lecteur aura vu et admiré ces vases en laiton ou en métal d'alliage couverts d'ornements finement ciselés, chargés d'inscriptions en lettres arabes longues et déliées, dans lesquelles se jouent les entrelacs et les dessins les plus capricieux. Les plus anciens objets de cette nature que nous ayons vus remontent vers le commencement du XI[e] siècle de notre ère. Mais à l'élégance du travail, à la sûreté de main avec lesquelles sont traités les monuments de cette époque, il est facile de voir que nous sommes loin déjà des tâtonnements d'un art qui commence, et qu'il faudrait remonter bien haut avant cette date pour trouver les œuvres qui sortirent des mains des premiers damasquineurs musulmans. Des XII[e] et XIII[e] siècles, nous possédons bon nombre d'objets gravés pour des khalifes, pour des sultans, pour des émirs; à Damas, à Alep, à Mossoul, en Égypte, partout la fabrication des vases incrustés d'or et d'argent fournit aux mobiliers des princes et des particuliers: ce sont de grandes vasques, des coupes, des flambeaux, des lampes, des ustensiles de toute forme propres à tout usage. Nous en avons vu de Nour-ed-din Mahmoud, de Salah-ed-din, de Masoud, de Zenghi, de tous ces sultans qui vivaient à la fin du XII[e] siècle. Mais ce fut surtout dans le

courant du XIIIe siècle que cet art prit le plus grand développement, ou du moins c'est de cette époque que date la plus grande partie des objets de cette nature qui nous sont connus. A partir de ce moment, le nom des artistes se grave humblement à côté des titres honorifiques qui glorifient le propriétaire de l'objet. On pourrait dresser une longue liste des damasquineurs du XIIIe siècle. Nous avons relevé pour notre part une vingtaine de noms parmi plusieurs centaines d'objets que nous avons pu étudier. La remarque d'Ibn-Sayd, un géographe arabe qui mourut en 1273, sur les habitants de Mossoul, n'a donc pas lieu de nous étonner. « Les habitants de Mossoul, dit cet écrivain, montrent une habileté extrême dans différents arts, surtout dans la fabrication des vases de cuivre qui servent à table. Ils portent ces vases au dehors, et les princes en font usage. » Ibn-Sayd aurait pu ajouter qu'ils n'étaient pas les seuls habiles dans cet art, et que Damas et bien des villes du littoral le disputaient aux artistes de Mossoul. L'Orient eut alors ses diverses écoles en cet art de la damasquinerie, écoles fort reconnaissables dans la manière et dans le mérite des artistes.

L'Italie, tributaire des industries de l'Orient pendant tout le moyen âge, devint aussi, on le voit, tributaire de ses arts; elle avait imité, copié même, les ouvriers arabes dans les étoffes chargées de dessins capricieux et de légendes qui lui venaient des manufactures de Bagdad ou des *Tiraz* de la Sicile ; elle subit encore leur influence, par rapport à la damasquinerie; elle copia aussi les artistes de Mossoul et de Bagdad. Deux puissantes causes déterminèrent cette imitation, imitation toujours persistante. Ce furent d'abord les établissements permanents des républiques italiennes au milieu des peuples musulmans, avec lesquels ces républiques partageaient une vie commune dans le pays d'outre-mer; en second lieu, le séjour des artistes arabes dans une grande partie des villes de la Péninsule entretenait à Pise, à Florence, à Gênes, à Venise, cette influence de leurs œuvres qui se fit sentir dans toutes les industries, et dans une grande partie des arts des républiques italiennes.

Puisque le sujet nous ramène à des idées que nous avons déjà développées ailleurs que dans ce recueil, que le lecteur nous permette de transcrire ici quelques lignes écrites par nous sur cette question.

N'étaient-elles pas à moitié orientales, disions-nous, ces villes qui comptaient en Morée, à Constantinople, sur les bords de la mer Noire, dans les échelles du Levant, à Damas, au Caire et à Alexandrie, une population de nationaux supérieure en nombre à celle qui vivait dans les murs de la mère patrie? Partout où se présentait un point sur lequel on pouvait appeler avantageusement les produits de l'Asie et des Indes, ces

marchands avaient fondé leurs factoreries. Dans les comptoirs importants, des traités passés avec les khalifes et avec les sultans les établissaient dans un des quartiers de la ville et leur garantissaient le libre exercice de leur religion, la juridiction d'un tribunal et d'un *bailo* de leur nation ; les princes arabes, qui trouvaient dans ces rapports un des revenus les plus productifs de leur empire, les accueillaient avec une extrême faveur; toute la côte de l'Asie, toutes les villes de la Palestine leur étaient ouvertes. Les Génois eurent jusqu'à cent vingt-sept mille hommes à Galata, à Caffa et dans les ports de la mer Noire. Les Pisans étaient répandus en grand nombre dans leurs comptoirs d'Antioche, de Tripoli et de Saint-Jean-d'Acre; on connaît l'importance des colonies de Venise dans les îles d'Andros, de Lemnos, de Ténos, de Paros, de Milo et de Candie; on se rappelle les noms de ces familles patriciennes souveraines dans les Cyclades et qui prirent le titre d'*archiducs de l'archipel.* Afin de donner une idée de la puissance de la république en Morée, il suffira de dire que Venise s'était engagée à fournir en cas de guerre, à l'empereur d'Orient, sur cette seule province, cent vingt galères formant un effectif de quatorze mille marins.

Les établissements de Venise, dans les pays d'occupation arabe, étaient moins considérables sans doute, mais ils comptaient de longues années d'existence : des priviléges nombreux accordés par les Fatimites et les Mamelucks les avaient successivement protégés, et cette politique attirait sur les terres de ces princes un grand nombre de Vénitiens. Quand les villas de Torcello et les jardins de Murano ne suffirent plus à ces maîtres de la mer, ils allèrent dans l'Orient construire leurs palais ou élever leurs habitations de plaisance. « Nos villas, dit orgueilleusement une chronique vénitienne, nos jardins en fleurs, vous les verrez en Romanie, en Grèce, à Trébizonde, en Syrie, en Arménie, en Égypte; c'est là que nous trouvons à la fois et nos profits et nos plaisirs; c'est là que demeurent, pendant des séries d'années, nos enfants et nos neveux. » Ces paroles, où s'exprime la vanité du sentiment national, ne contiennent pourtant aucune exagération. Les *Ca-Mosto*, en effet, avaient habité la Syrie; *Sébastien Ziani*, l'Arménie; les Bondumieri s'étaient fixés à Saint-Jean-d'Acre; les *Zuliani*, les *Buoni*, les *Soranzi*, s'étaient enrichis à Tanger, à Tunis et sur la côte barbaresque. Après un séjour plus ou moins prolongé dans les villes de l'Asie ou de l'Afrique, ces riches familles levantines apportaient dans leur patrie les habitudes et les arts des peuples au milieu desquels elles avaient vécu; aussi Venise, morte aujourd'hui, il est vrai, mais que le temps n'a pas détruite, s'est-elle conservée, au milieu des lagunes, byzantine comme Constantinople dans sa

coupole de Saint-Marc, orientale comme Damas dans ses palais d'architecture arabe.

Quelques artistes, entraînés, soit par les événements de leur vie, soit par une curiosité naturelle, suivirent ce mouvement qui portait l'Italie vers le pays du Levant. On cite un certain Francesco Brancaleone, peintre vénitien, qui, après avoir parcouru la Syrie et l'Égypte, se rendit, en 1434, à la cour du roi chrétien d'Abyssinie, où il peignit divers tableaux de sainteté et entre autres une sainte Vierge avec l'enfant Jésus pour l'église de *Atonsa-Mariam*. Cinquante ans plus tard, un de ses neveux, Niccolo Brancaleone, peintre comme lui, entreprenait le même voyage à travers les mêmes contrées. On sait que Mahomet II appela à Constantinople Gentil Bellin qu'il reçut magnifiquement; nous possédons de ce sultan deux excellentes médailles, l'une du graveur Constanzo, l'autre de Bertoldi, qui, selon toute apparence, furent faites à Constantinople par ces deux artistes. Ces migrations constantes de l'Italie vers l'Orient devaient nécessairement entraîner avec elles une population d'artisans et d'ouvriers; une fois arrivés dans les villes musulmanes, ces hommes s'instruisaient, au milieu même des Arabes, des procédés de leurs industries et de leurs arts; les ateliers des Orientaux formaient des ouvriers européens. Les procédés pris à l'ouvrier arabe se perfectionnaient bientôt dans les fabriques de l'Italie, car, tôt ou tard, les émigrés, revenus à la mère patrie, enrichissaient les manufactures de leur travail et de leur habileté. Tels furent ces fils des Vénitiens et des femmes syriennes que Venise accueillit après la perte de la Syrie, et dont la race veneto-arabe apporta à la sérénissime république la connaissance des industries et des arts orientaux.

Pendant que l'Italie s'inspirait des arts des Arabes au sein même de l'Orient, elle retrouvait d'habiles artistes sur son propre sol, elle recevait d'eux chez elle-même une impulsion plus réelle et plus efficace.

Bien avant les croisades, ajoutions-nous plus loin, la petite ville d'Amalfi, qui s'était enrichie à transporter des pèlerins dans la Terre Sainte, était fréquentée par les commerçants de l'Égypte et de l'Afrique. Le voisinage des musulmans de la Sicile et de la Calabre augmentait encore le mouvement de ces peuples industrieux et formait comme une colonie venue de tous les points des pays arabes. Quant à Pise, le quartier le plus riche de sa riche cité était occupé par les Orientaux et prenait son nom d'un mot arabe même : on le nommait le *Kinsica*. « Ville infâme, s'écrie au XIIe siècle le poëte Donizo, l'historien de la comtesse Mathilde, la grande comtesse, — ville maudite, indigne de contenir les restes mortels d'une aussi sainte femme! Promenez-vous dans ses murs,



LOIZELET. DEL. MIDDERIGH.

CASSETTE DAMASQUINÉE ALL' AZZIMINA

et vous la verrez livrée aux Mores, aux Indiens et aux Turcs. »

Le *Kinsica* était pour Pise une des pricipales branches de son revenu, une des premières sources de son commerce. Aussi, lorsque après l'avoir vaincue dans la terrible guerre de 1251, Florence lui imposa pour première condition de la paix l'abandon du port de Lerici : « Plutôt Kinsica que Lerici! » s'écria l'ambassadeur pisan : *Piuttosto Kinsica che Lerici, Kinsica che è una parte istessa della citta nostra* (Et pourtant Kinsica est une partie même de notre riche cité).— Ainsi, en supposant que ce quartier arabe n'ait existé que durant l'espace de temps qui sépare les deux dates où nous le voyons mentionné, une population musulmane aurait donc vécu pendant cent cinquante années à Pise; il est impossible de rappeler un séjour aussi prolongé sans admettre que les Arabes ont dû laisser une trace parmi le peuple au milieu duquel ils avaient si longtemps vécu. La dénomination de la *Via Sarracena*, à Ferrare, nous indique encore l'établissement des marchands mores dans cette ville.

Les Turcs, les Sarrasins avaient aussi leurs quartiers à Venise; la république les recevait avec une extrême faveur. Aux Lombards et aux Français, elle avait concédé les boutiques du Rialto; les Allemands avaient leur fondaco particulier. Quant aux Grecs, leurs priviléges, plus grands encore, leur accordaient une église où s'exerçait librement leur rite. En récompense des services rendus par leurs rois Léon et Héthum, les Arméniens furent établis autour de la paroisse de San-Giuliano; plus tard, on concéda à leurs moines l'île de Saint-Lazare qu'ils habitent aujourd'hui encore. Pour les Turcs, après avoir longtemps vécu épars dans la cité, un décret de 1575 les logea dans les environs de Saint-Jean et de Saint-Paul; mais, dix ans après, le palais des ducs de Ferrare leur fut assigné, et leur demeure à San-Giacomo dall' Orio garde encore le nom de *Fondaco dei Turchi*. Les Sarrasins de l'Asie et de l'Afrique que leur commerce appelait à Venise étaient campés à la *Madonna dell' Orto*, dans un endroit connu sous le nom de *Campicello dei Mori*, où l'on voyait à la fin du siècle dernier, sur la muraille d'une vieille masure, un bas-relief représentant une caravane, sorte d'indication du peuple qui habitait autrefois ces quartiers disparus. Les traités passés avec les sultans d'Égypte et de Tunis, et ils sont nombreux, assuraient aux Arabes qui venaient à Venise des priviléges semblables à ceux dont jouissaient les Vénitiens dans les villes musulmanes; c'est-à-dire qu'ils devaient être reçus et protégés à l'égal des autres nations amies de la république.

Ces faits sont suffisants, nous le pensons du moins, pour démontrer les rapports constants des peuples orientaux avec les Italiens des différentes villes de la Péninsule, ce qui, sans doute, n'avait pas besoin

d'aussi longues explications. D'après ce que nous venons de dire, il n'est donc pas étonnant que les Italiens aient emprunté aux artistes damasquineurs de la Syrie, de l'Égypte ou de la Perse, tous les procédés d'un art dans lequel ces derniers étaient passés maîtres et depuis bien des siècles. Or, ces fins ouvrages de damasquinerie que l'Italie recevait en grand nombre des villes musulmanes, et dont beaucoup même se fabriquaient soit à Gênes, soit à Pise, soit à Venise, par des ouvriers arabes; ces fins ouvrages, disons-nous, se reproduisaient dans toutes les villes de l'Italie. Là, comme en Orient, il y avait des écoles très-distinctes; Benvenuto Cellini les énumère dans ses Mémoires.

Je cite la traduction de M. Léopold Léclanché, tome Ier, page 80 de la deuxième édition :

« A cette époque, il me tomba entre les mains certains petits poignards turcs dont la poignée, la lame et la gaîne étaient en acier, et ornées de beaux feuillages orientaux gravés au burin et incrustés d'or. Ce genre de travail appartient à un art qui diffère beaucoup de ceux que j'avais jusqu'alors pratiqués. Néanmoins, j'éprouvai un vif désir de m'y essayer, et j'y réussis si bien que j'exécutai quelques ouvrages infiniment plus beaux et plus solides que ceux des Turcs. Il y avait à cela plusieurs raisons : l'une était que je fouillais mes aciers plus profondément, l'autre que les feuillages turcs ne sont composés que de feuilles de colocasie et de petites fleurs de *corona solis* qui, tout en n'étant pas dépourvues d'élégance, ne plaisent cependant pas autant que les nôtres.

« En Italie, nous imitons différentes sortes de feuillages.

« Les Lombards en font de très-beaux, en représentant des feuilles de lierre et de couleuvrée avec leurs élégants enroulements qui sont d'un effet si heureux. Les Toscans et les Romains ont été encore mieux inspirés dans leur choix en reproduisant la feuille d'acanthe, ou branche ursine, avec ses festons et ses fleurs contournées de mille façons et gracieusement entremêlées d'oiseaux et d'animaux. C'est là où l'on voit qui a bon goût. Ils ont aussi recours aux plantes sauvages, telles que celle que l'on appelle mufle-de-lion. Nos vaillants artistes accompagnent ces fleurs d'une foule de ces beaux et capricieux ornements que les ignorants appellent grotesques. »

Cellini ne mentionne pas les travaux des Vénitiens; nous suppléerons à cette lacune et nous dirons que Venise était restée fidèle à l'ornementation orientale la plus pure, et que les ouvrages de ses artistes rappelaient ces dessins inextricables, ces entrelacs, ces enroulements, toutes ces arabesques qui se multipliaient sans se confondre dans les pièces dues à la main des ouvriers musulmans.

Le damasquinage se traitait, chez les Orientaux, de diverses manières : par voie d'incrustation, qui consistait à fixer un fil d'or ou d'argent dans une rainure enlevée sur le métal par le burin, et un peu plus large au fond qu'à l'entrée. Ce fil introduit ainsi sortait en relief ou s'arrasait suivant la volonté de l'artiste. Tantôt c'était une mince feuille d'or ou d'argent appliquée sur le fond d'acier ou de laiton, et prise entre deux lignes parallèles dont les rebords légèrement rabattus lui faisaient une sorte d'encadrement. Ce plaquage serti se trouve dans une grande partie des ouvrages venus de Damas. Tantôt l'ouvrier, armé d'une lime en forme de molette d'éperon, conduisait rapidement son outil sur l'objet qu'il avait à ornementer, et le fil d'argent s'appliquait au marteau sur toutes les parties du métal préparées ainsi pour le gripper et le retenir. Les ouvriers du Kaire emploient aujourd'hui encore ce procédé de travail, qui s'exécute avec une habileté merveilleuse. Cette façon de damasquinage appartient particulièrement aux artistes de la Perse, d'*Al-Agem*, pour nous servir du mot arabe qui désigne ce pays, et les Italiens, en imitant ce procédé, avaient appliqué cette expression, savoir : *all-Agemia, alla Gemina*, à ceux de leurs artistes qui rappelaient la manière des ouvriers persans, des *Agemi*, comme ils nommaient *lavori alla Damaschina* les ouvrages travaillés suivant la fabrication usitée à Damas.

C'est ce que dit, du reste, le Vénitien Pietro della Valle, qui voyageait en Perse vers l'an 1610. Ce voyageur, après avoir donné quelques détails sur l'identité de la signification des mots *Agemi* et *Parsi*, finit de la sorte sa courte dissertation philologique : « Di maniera che in queste parti tanto è dir Parsi quanto Agiami : dal qual nome *Agiami* deriva quel nostro italiano de *i lavori all' Agiamina*, cioè d'incastrar l'oro e l'argento nel ferro, i quali oggidì si usano molto, benchè in Italia si facciano più belli o con più disegno. »

L'abbé Francesconi avait raison, ce Paulus était en effet un habile damasquineur, ajoutant à son prénom le nom latin de sa profession d'azziministe.

L'*algemina* ou l'*azziminia* n'était donc qu'une des branches de la damasquinerie, un des procédés de cet art; mais ce mot, qui plus tard s'employait comme synonyme de la *damaschina* et de la *tausia*, avait eu dans son principe un sens plus déterminé : il s'appliquait spécialement à l'ornementation des armes et des armures. C'était dans la Perse que se travaillaient les armes les plus élégantes, damasquinées de cette façon propre aux ouvriers de l'Agem, que nous venons de décrire plus haut. Un géographe vénitien de 1548, Jacopo Gastaldo, dit, en parlant de la

Perse : *Si lavora di armature di acciajo che in luogo che sia, non si puo dir meglio que lavori azzimini, tutti lo sanno.* Citons encore un passage du *Traité de la Peinture,* de Paolo Lomazzo : *Si formano in giro,* dit ce maître en parlant des ouvrages de la damasquinerie, *con forcale, germogli e fogliami fiorati, come vediamo usarsi ne i lavori di ricamo e della gemina sopra l'arme.*

Si la question restait encore douteuse, nous citerions un chapitre de la *Nobilta di Milano,* dans lequel le Père Morigi, écrivain milanais de la fin du XVII[e] siècle, nomme les principaux artistes azziministes de Milan. Morigi les place avec les armuriers les plus célèbres de cette ville, comme faisant partie de la pléiade de ciseleurs et de damasquineurs dont l'habileté a fait une si grande réputation aux armures et aux armes de Milan : il les groupe avec Philippo Negrolo, l'armurier de Charles-Quint et de François I[er]; avec Antonio Biancardi, Bernardo Civo, Antonio Piccinino et son petit-fils Fédérico Piccinino, Antonio Romero, etc., etc. C'était Gio, Pietro Figino, le plus ancien d'eux tous, Bartholommeo Piatti, Francesco Pillizzone, dit le Basso, Martin Ghinello, et enfin ce Luccio Piccinino, frère de ce Fédérico Piccinino que nous venons de nommer, remarquable ciseleur et azziministe à la fois, qui fit, pour Alexandre Farnèse, une merveilleuse armure, qui travaillait pour les plus riches princes de l'Europe, et auquel nous devons peut-être la splendide armure de Henri II, damasquinée *all' azziminina,* que nous voyons aujourd'hui au Musée des Souverains.

Ces procédés de damasquinage avaient été employés dans le principe à l'ornementation des armes; plus tard ils furent appliqués également par les damasquineurs à toute espèce d'autres objets en acier, en cuivre et en laiton. Bien avant les armuriers milanais cités par le Père Morigi, le chevalier Serafino de Brescia les avait mis en pratique vers l'an 1520 : un graveur mantuan, Giorgio Ghisi, les employa quelques années après. G.-B. Bertano ou Britanno, dans une note de son édition de Vitruve, dit que sous Paul III il s'était rendu deux fois à Rome et qu'une fois il alla visiter l'église de San Bartolommeo-in-Insula en compagnie de *messer* Giorgio Ghisi de Mantoue, *homme aujourd'hui unique au monde dans l'art de traiter le cuivre et de travailler de diverses manières à l'azzimina.* Or, Paul III, élevé au trône pontifical en 1534, était mort en 1549, et la date des ouvrages de Ghisi se trouve ainsi fixée entre ces quinze années. Nous ne saurions mettre en doute l'assertion de J.-B. Bertano au sujet des travaux de damasquinage de ce graveur, car Ghisi lui-même a pris soin de la justifier. Zani dit avoir vu des estampes du Mantuan, signées : *Giorgius Mantuanus azzimina fecit.* Coquetterie d'artiste,

maître également dans deux arts à la fois, et qui rappelle la signature du peintre Francia : FRANCIA AVRIFEX FACIEBAT.

Le travail de notre cassettina nous est une preuve de l'emploi des procédés de l'azziministe en dehors des armures, sur les coffrets en acier. Nous l'avons vu aussi appliqué, ce mode de damasquinage, sur des plats, sur des flambeaux, sur des vases.

Ainsi le voilà résolu, dans une de ses parties du moins, ce problème que soulève l'inscription de l'écrin géographique qui nous occupe : nous savons ce que signifie le mot AGEMINIVS. Mais quel était ce PAVLVS, cet azziministe, habile damasquineur du coffret?

Ici nous touchons à une question plus délicate :

Leonardo Fioravanti, l'auteur du *Specchio di scientia universale,* parle d'un excellent orfévre, le premier maître dans son art au temps où Fioravanti écrivait, c'est-à-dire vers l'an 1570. Cet homme se nommait messer Paolo Rizzo; il demeurait à l'enseigne *della Colombina,* dans la rue des Orfévres, à Venise; il jouissait d'une réputation immense dans toute l'Italie. C'est à ce Paolo, avons-nous dit, que Francesconi attribuait la cassettina du cabinet Trivulce; Francesconi était dans l'erreur : la première édition du *Specchio,* parue à Venise en 1564, ne fait pas mention de Paolo Rizzo; les éditions postérieures seules en parlent. Paolo ne fut donc connu que vers l'an 1570 environ, et l'on ne saurait placer ses ouvrages à une date antérieure. Or, en comparant les cartes géographiques gravées sur la cassette avec les planches des diverses éditions des cartes de Ptolémée au XVIe siècle, il est impossible de donner à notre écrin une date postérieure à celle de 1540, c'est-à-dire trente ans avant l'époque où l'orfévre Rizzo s'était fait un nom et où Fioravanti le signalait pour la première fois. Force est de chercher dans la première moitié du XVI[e] siècle ce Paolo l'azziministe. Mais où? Ici nous nous arrêtons, en avouant l'inutilité de nos recherches.

HENRI LAVOIX.

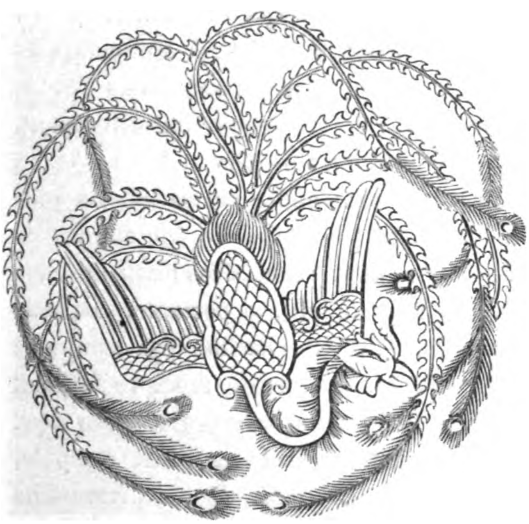


DE LA FORME

ET

DE LA NOMENCLATURE DES VASES[1]

II



En principe, tout vase composé résulte de l'agencement de parties diverses, susceptibles d'être désignées séparément par le nom de la forme primitive qu'elles affectent. Ainsi, on doit considérer la *base* ou pied, le *corps*, le *col* et les *appendices* comme formant l'ensemble céramique le plus complet; l'un de ces éléments peut manquer, mais la réunion de plusieurs constitue seule le vase composite. — Ces éléments du tout ne sont pas nécessairement simples, et chaque partie doit être analysée avec soin, car de son exacte définition dépend un signalement compréhensible pour l'esprit.

La première chose à considérer, c'est si la forme du pied ou du corps d'un vase peut se définir par un seul mot, sauf à décrire ensuite les détails, tels que moulures, godrons, cannelures, etc., ou s'il faut encore subdiviser ces parties en régions et distinguer, par exemple, dans le

1. Voir la *Gazette* du 1er septembre 1861.

pied, un nœud composé, un amortissement obconvolvulacé ou obcampanulé et un socle; dans le corps, un culot, une panse et des hanches.

Nous venons de parler des moulures; or, il est bon qu'on sache bien ce que nous entendons par ce mot. En céramique comme en architecture, la moulure ne peut avoir aucune valeur individuelle; seule, elle ne constitue rien; elle enjolive et complète un ensemble ornemental. Bien que le profil d'une doucine soit campanulé, celui d'un cavet convolvulacé, et qu'on puisse ainsi ramener chaque moulure en particulier aux formules de notre nomenclature, nous entendons conserver à ces accessoires les dénominations architectoniques, afin de mieux consacrer leur subordination à l'ensemble du vase. Il est entendu encore qu'en proposant de soumettre le langage céramographique à une sorte de règle, nous ne voulons nullement proscrire les expressions consacrées par le temps et l'usage, et dont la clarté ne laisse rien à désirer. Certaines de ces expressions se sont en quelque sorte popularisées avec les notions de l'art, et, à ce titre, deviennent essentiellement respectables. Il n'est personne qui, en entendant prononcer le nom de *vase de Médicis* ou *vase Borghèse,* ne se représente immédiatement les célèbres antiques avec leur forme et leurs riches détails. Prenons donc, comme nous l'avons fait précédemment pour les formes simples, un exemple aussi frappant, aussi facile à confronter, pour y appliquer nos formules.

Le vase Borghèse est une élégante campanule portée sur un pied composé, à socle octogone. En cherchant l'intention de son auteur, on voit bientôt qu'il a voulu établir deux régions décoratives distinctes : un culot hémisphérique chargé de godrons réguliers, et portant à sa partie supérieure deux anses en demi-relief, dont chacune est composée de deux masques satyriques, réunis par une petite moulure formant console; sur cette base s'élève le corps presque convolvulacé, ses deux tiers inférieurs portent une théorie bachique délicieusement sculptée, tandis que l'évasement reçoit une simple couronne de pampres. Cette masse, enrichie par le ciseau, ne pouvait se terminer par un bord simple; l'artiste a donc dissimulé l'épaisseur du marbre et perfectionné le galbe en amortissant l'angle de la campanule par un quart de rond refouillé d'oves et surmonté d'un filet à perles. Voilà pour le corps; passons au pied : celui-ci est à nœud et à épanouissement obconvolvulacé; les moulures y jouent un grand rôle; d'abord c'est une astragale enrichie de perles posant sur une doucine à raies de cœur terminée par un filet; au-dessous, un quart de rond godronné forme la carène du nœud qui rentre par un congé et retombe sur un nouveau filet; là commence le pied proprement dit, dont les cannelures correspondent aux godrons du

culot. Il s'étend, au moyen d'un filet, sur un tore léger, sculpté en torsade, qui pose lui-même sur le socle.

Cette disposition, à de légères variantes près, est celle de tous les vases Médicis en marbre; dans celui dit de Dorsay, le socle est carré et à doubles gradins; les godrons sont recouverts en partie de feuilles d'acanthe gracieusement recourbées; les masques supportent de véritables anses roulées en crosse.

En choisissant des pièces conservées dans nos musées pour types de ces descriptions, nous avons voulu deux choses : permettre à chacun une confrontation facile, et sortir du domaine de la céramique pure pour mieux montrer le rôle des moulures dans la composition des vases. Il n'échappera pas à nos lecteurs que, dans les terres cuites antiques, on chercherait vainement les accessoires compliqués que nous venons de mentionner; si le céramiste a séparé les membres de son œuvre par des reliefs saillants destinés à en enrichir le galbe, presque toujours il a laissé au peintre le soin d'y faire courir les méandres et les couronnes de laurier.

Il faut le dire, d'ailleurs, les potiers grecs étaient trop amoureux de la forme, dans son expression la plus pure, pour chercher de minutieux détails étrangers au premier jet du tour. Il est facile de s'en convaincre en examinant les œuvres destinées à servir de prix dans les jeux publics, et qui, certes, devaient montrer l'art dans son plus complet épanouissement : l'isthmion, bien que revêtu de la devise consacrée : ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, pourrait presque passer pour un vase simple, sans son pied en rotule et ses anses d'une suprême élégance. Le chous, fréquent dans les tombeaux somptueux, affecte une forme plus élancée, mais très-voisine. Les hydries, les œnochoés, les cratères ou coupes, même la plus célèbre de toutes portant le sujet du Pèsement des âmes, la coupe d'Arcésilas, se peuvent décrire en quelques mots, tous parfaitement conformes aux bases de notre nomenclature.

On nous demandera peut-être pourquoi, si les formes grecques sont si simples, nous voulons créer une étude spéciale pour leur description, tandis qu'il serait possible de vulgariser leurs noms historiques en les rapprochant d'une figure exacte. Que nos lecteurs veuillent bien se rappeler ce que nous avons dit précédemment : outre la difficulté d'accoler une figure probable à tous les noms cités dans les fragments helléniques, une pareille méthode aurait l'inconvénient de généraliser ce qui est spécial. Le génie humain est un; dans la recherche du beau, les hommes ont suivi partout la même voie, s'arrêtant plus ou moins près du but, selon l'étendue de leurs forces intellectuelles. Parmi les poteries mates,

il en est qui proviennent de l'archipel grec, de la Germanie, du nouveau continent ou des îles de la mer du Sud, et qu'on pourrait croire sorties d'un même atelier. Serait-il logique d'appliquer le nom de *lekané* ou d'*olpé* à tels vases mexicains, modelés par hasard dans la forme grecque? Si l'on voulait, au surplus, respecter les dénominations déjà consacrées par certaines habitudes, dans quelle confusion ne tomberait-on pas? Le récipient destiné à contenir le vin chez les Grecs, l'élégante œnochoé, s'est à peine modifiée pour devenir aiguière à la Renaissance; en Italie, du XVe au XVIe siècle, la précieuse liqueur de Falerne, de Monterano ou della Somma, se servait dans la *brocca* au ventre rebondi, au bec ornementé; ailleurs, la boisson fermentée petillait dans la cruche à l'ouverture étroite, dans le broc au déversoir béant, ou bien elle remplissait la bouteille au long col. Qu'est-ce que le drageoir, la ballata, la cupa amatoria, sinon des vases très-voisins, que leur usage seul différenciait et qu'il est parfois très-difficile de distinguer lorsqu'aucun sujet allégorique ne vient indiquer leur destination?

Plus on s'éloigne des époques anciennes pour arriver aux ouvrages actuels, plus on voit les formes pures se modifier, les genres se confondre; la terre emprunte au marbre, au bronze, à l'orfévrerie, leurs ornements de relief, leur structure composée. L'usage cesse en quelque sorte; l'aiguière, la brocca ne contiennent plus ni l'eau, ni le vin, ce sont les élégants accessoires d'un mobilier somptueux; le dressoir, la table reçoivent des vases dont la destination est plus illusoire que réelle; celui-ci devra cacher les débris du repas : os dénudés, pelures de fruits; cet autre, le léger dépôt qu'aura laissé au fond des verres une liqueur longtemps conservée et troublée momentanément; en réalité, l'un et l'autre ne servent à rien, sinon à enrichir le service, à préparer la mode des surtouts à girandoles ornés de fleurs.

On doit le comprendre : une méthode rationnelle, complète, peut seule aider à la définition de choses aussi complexes, aussi variables, à moins que l'on ne veuille se contenter du *pot-pourri* du dernier siècle, expression équivalant à cette phrase : objet trop difficile à décrire.

Si nous voulions prouver surabondamment à nos lecteurs l'inanité de cette dénomination de *pot-pourri*, il nous suffirait de les transporter, par la pensée, dans les galeries de la manufacture de Sèvres; là nous verrions que, pour s'entendre, les artistes du XVIIIe siècle avaient été obligés de créer une nomenclature factice et d'assigner à chaque modèle une épithète plus ou moins bizarre, destinée à le faire reconnaître : c'est le *vase à cartels*, le *vase du milieu du roi*, le *vase colonne*, le *vase œuf*, et rien sous le nom de *pot-pourri*. Sans doute on remarquera qu'il n'y a

pas beaucoup plus de clarté dans ces expressions que dans l'appellation banale contre laquelle nous nous élevons; on eût pu dire tout aussi bien : modèles n°s 1, 2, etc.

Cela est vrai; aussi ne voulions-nous prouver qu'une chose : la nécessité de substituer, à des mots vides de sens, une phraséologie compréhensible. Voyons si nous y arriverons encore par notre méthode. Prenons le *vase œuf* comme exemple : Urne couverte portée sur un piédouche; corps ovoïde dans son ensemble, surmonté d'une pomme de pin formant bouton au couvercle; la section entre celui-ci et la panse est dissimulée par une guirlande en relief se rattachant à deux anses à bâtons rompus; sur le milieu du corps, un médaillon en relief est suspendu au moyen d'une guirlande de feuillage qui l'encadre, et s'étend de chaque côté pour aller passer entre les branches des anses. Le pied, à nœud, est obconvolvulacé, cannelé et rattaché sur un socle carré.

Nous serions bien trompé si, cette description à la main, quelqu'un hésitait à retrouver, dans la galerie céramique, le vase œuf, fût-il dépourvu de son étiquette: En serait-il de même avec le nom seul? Nous ne le pensons pas, car beaucoup de pièces composées à l'époque Louis XVI ont pour motif principal un corps ovoïde, et ne diffèrent entre elles que par les détails accessoires.

Il nous paraîtrait superflu d'insister davantage sur une théorie dont nous avons montré l'application facile. Mais il est nécessaire, selon nous, de faire voir comment un vase simple ou peu compliqué peut arriver à réunir les trois parties essentielles, pied, corps et collet, par l'adjonction d'un membre artificiel.

La lancelle chinoise est une pièce biforme dont on peut parfaitement se figurer le galbe en superposant, par la pensée, un cornet court sur une potiche ventrue. Qu'on ajoute à la turbine tronquée, constituant le corps, un pied à moulure en bois sculpté ou en bronze, et l'on aura, comme nous venons de le dire, un vase composé muni de ses trois éléments.

Or, la lancelle n'est pas le seul vase sorti, pour ainsi dire, incomplet des mains de son auteur. Dans les poteries antiques, il en est beaucoup qui ne perdraient rien de leur grâce et qui gagneraient sous le rapport de la facilité d'emploi, si l'on y ajoutait le pied artificiel en usage chez les Chinois. Voici, dans les vitrines du Louvre, un charmant vase égyptien en poterie bleue à dessins noirs; comme la lancelle, il est composé d'un col convolvulacé s'attachant sur un corps renflé, mais celui-ci, complétement ovoïde, est sans station possible, démontrant mieux encore la nécessité d'un support annulaire à pieds multiples. Beaucoup d'autres

antiques en bronze, en terre cuite, en verre, sont également apodes, se terminant en sphère ou en pointe fusiforme; ainsi certaines urnes, les alabastrons, les lacrymatoires et les amphores.

Évidemment, des nations civilisées, avancées dans les arts, ne pouvaient faire usage habituel de choses essentiellement incommodes; un vase arrondi ou pointu par le bas, qu'il vienne d'Égypte, de Grèce ou d'Arabie, laisse supposer un complément dont il ne reste qu'à restituer la forme.

On a dit des grandes amphores grecques destinées à contenir des liquides ou des grains, qu'elles étaient habituellement enfoncées dans le sol et trouvaient ainsi leur point d'appui; cela est vrai, sans doute, et les fouilles l'ont démontré; mais tous les vases égyptiens de petite dimension, en métal ou en terre, les fioles à contenir les huiles parfumées dont les dames grecques ou romaines lubréfiaient leur corps, assouplissaient leur chevelure, tous ces objets, d'un emploi continuel, ne pouvaient être livrés aux hasards d'un équilibre douteux. Ne devaient-ils pas reposer sur des supports en bois ou en métal, voisins de ceux dont on a senti la nécessité de les entourer dans nos musées? La pyxis de toilette n'avait-elle pas ses compartiments à gaînes, où venaient se ranger les alabastrons?

En examinant, non-seulement la lancelle, mais la plupart des vases de l'extrême Orient, toutes ces questions s'éclaircissent, le doute se change en certitude; le pied artificiel est si bien une chose convenue d'avance, en Chine, qu'aucune porcelaine n'est préparée par le tourneur sans la rainure dans laquelle viendra s'enchâsser la pièce supplémentaire. Aussi, dès que la céramique chinoise ou japonaise apparaît en Europe, un fait nouveau s'introduit avec elle et prend droit immédiat dans nos habitudes industrielles : c'est la monture.

Comment les Chinois la comprenaient-ils? Comment l'a-t-on pratiquée chez nous jusqu'ici? Ce sont des questions qu'il n'est pas sans intérêt d'examiner sérieusement.

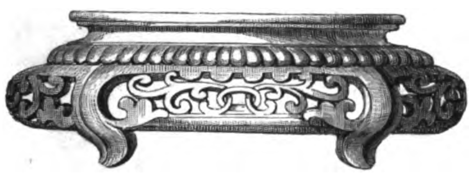
En Orient, la monture se borne presque toujours à un pied; en d'autres termes, l'artiste sent la nécessité d'achever son œuvre céramique en y ajoutant, avec une autre matière, un membre qui, dans certaines circonstances, ne saurait être modelé avec la pâte à porcelaine.

L'idée d'obtenir un ensemble harmonieux, en assortissant dans un même produit d'art des matières diverses, est commune à tous les peuples orientaux. Le Japonais aime à donner, à la fine et blanche porcelaine d'Imari, une soucoupe en laque noir; le Chinois associe le bois, le jade, le bronze, les pierres dures, dans ses sculptures; l'Indien et le

Persan ne conçoivent le vase de porcelaine ou de faïence qu'enfermé dans son présentoir d'or ou argent.

Le plus souvent le pied des potiches ou des cornets est donc taillé en plein dans des espèces ligneuses, si dures qu'on les a confondues sous la dénomination générique de bois de fer. Des moulures habilement profilées constituent la base du travail, qu'enrichissent de précieuses arabesques fouillées avec une patience et une habileté sans égales. Pourtant il n'y a pas exclusion d'autres substances, car nous avons rencontré des montures chinoises en bronze doré, et quelquefois même des pieds à console exécutés en porcelaine avec décoration polychrome analogue à celle du reste de la pièce.

Comme nous venons de le dire, aux vases naturellement élancés il suffisait d'un pied court, élargissant la base, et rompant l'uniformité du



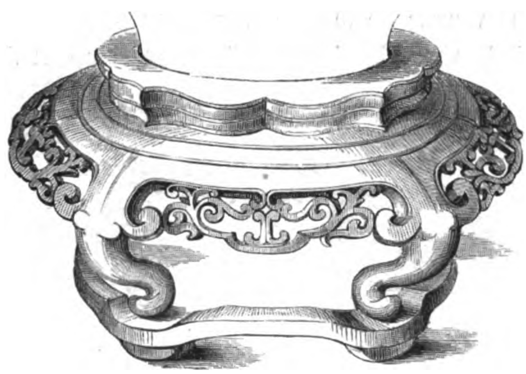
galbe inférieur; les montures de ces pièces ont donc à peine cinq petits appendices ressortant de l'ornementation générale, et empêchant la dernière moulure (ordinairement un tore sculpté à jour) de porter directement sur le plan de station.

S'il s'agit, au contraire, d'une pièce basse, évasée et quelque peu lourde de contour, le support prendra plus d'importance, se formulant en deux étages, le premier composé du pied proprement dit, avec sa galerie arabesque se rattachant sur des consoles plus ou moins élevées, lesquelles vont poser à leur tour sur un cercle ornementé pourvu des cinq denticules servant à la station.

Pourtant, il est certains cas où la monture d'un vase allongé, mince, s'étend et se complique; c'est lorsqu'il est nécessaire d'assurer la solidité sans nuire à l'élégance; ainsi certaines potiches très-élancées, en navettes, menaceraient de se renverser au moindre choc; on les place sur un pied à consoles détachées qui, se prolongeant supérieurement aux moulures, forment autour du vase cinq ou six étais délicats qui rampent le long de sa surface et rehaussent naturellement un fond blanc ou céladoné dépourvu de peintures. Si l'élongation de la pièce est

poussée à ce point qu'il y ait inconvénient, pour l'harmonie de la forme, à augmenter sa hauteur, la table du pied est percée circulairement; la moulure devient une bague dans laquelle passe l'extrémité de la navette, et l'on voit alors se produire la monture que les Grecs, les Romains, les Arabes devaient ajouter à leurs vases apodes à terminaison fusiforme.

Voilà pour les pieds proprement dits; mais les Orientaux ont d'autres appendices pour certaines de leurs compositions céramiques. De même que les Grecs avaient jugé nécessaire de poser leurs urnes sur des fûts de colonnes, leurs lampes sur des supports de bronze à griffes multiples,



ainsi les Chinois comprennent qu'un vase gigantesque s'alourdit en posant sur le sol, et demande à être surélevé; qu'une vasque remplie d'eau, où nagent les poissons d'or, qu'une jardinière garnie de fleurs, une coupe couverte de fruits odorants, font mieux, comme ornement et comme convenance, sur un support particulier que placées dans les replis capricieux d'une étagère. Ils ont donc imaginé de construire, en bois sculpté, en laque, en bronze, ou même en terres diversement émaillées, des meubles accessoires, véritables trépieds dont les peintures du Céleste Empire nous enseigneraient l'usage, si le jugement seul et le bon goût ne le révélaient, à la vue de ceux de ces objets qu'on rencontre dans les collections. Ici, c'est une sorte de tabouret aux pieds contournés, soutenus par les méandres d'une ornementation rustique autour de laquelle serpentent des tiges fleuries; la tablette circulaire, octogone ou dentelée, est quelquefois sculptée elle-même; d'autres fois elle est garnie d'un marbre ou d'une plaque de jade nuancé. Cette tablette doit recevoir le pied du vase qu'il s'agit de porter à la hauteur convenable pour que l'œil en saisisse l'élégance. Ailleurs, c'est une table élevée sur des

tiges délicates qu'enlacent des dragons flexueux, ou sur une triple torsade retenue par les nœuds d'une ganse à gros glands. Cette charpente légère se couronne des urnes plus légères encore, en pâte coquille d'œuf, dont les peintures délicates ont besoin d'être examinées de près.

Ce qu'on remarque, dès qu'on arrête ses regards sur les montures orientales, c'est leur parfaite appropriation aux choses qu'elles doivent accompagner, la convenance des détails, la subordination merveilleuse



des parties entre elles; si la base d'un support nous montre le dragon sortant des ondes et semblant se dérouler dans de menaçantes contorsions, nous verrons les parties supérieures s'alléger en se meublant de plantes ou d'oiseaux; si le fong-hoang, ce phénix de bon augure, vient remplir le disque supérieur d'un pied, ses ailes éployées, les longues pennes de sa queue, se composeront pour former un cachet élégant et pittoresque. (Voir la figure page 75).

Il n'en saurait être autrement chez un peuple dont l'art est réglementé par le législateur depuis les époques les plus reculées. Le Tcheou-li (les rites des Tcheou), écrit au XIIe siècle avant J.-C., contient ce qui suit : « Les animaux à extérieur osseux (les tortues de l'espèce Kouei), « les animaux à intérieur osseux (les tortues de l'espèce Pié), ceux qui « vont droit devant eux (les cloportes), ceux qui marchent obliquement « (les crabes, les écrevisses), ceux qui vont à la file (les poissons), ceux

« qui marchent en se contournant (les serpents), ceux qui font du bruit « avec le cou (les grenouilles), ceux qui font du bruit avec la bouche « (les grillons), ceux qui font du bruit avec leurs côtes (les cigales), « ceux qui font du bruit avec leurs ailes (les coléoptères), ceux qui font « du bruit avec leurs cuisses (les sauterelles), ceux qui font du bruit « avec leur poitrine (les lézards), tous ces animaux sont employés, sous « la dénomination de petits insectes, pour les sculptures d'ornement.

« Les animaux qui ont les lèvres épaisses et la bouche étroite, des « yeux saillants, des oreilles courtes, la poitrine large et l'arrière effilé, « le corps grand et le col court, sont appelés animaux nus, ou à poils « courts. Ordinairement ils ont de la force, mais ils ne peuvent courir. « Le son qu'ils produisent est grand et retentissant. Comme ils ont de « la force mais ne peuvent courir, leurs figures conviennent pour sup-« porter des objets pesants.

« Les animaux qui ont le bec pointu, la bouche fendue, l'œil vif et le « cou long, le corps petit, le ventre ramassé, sont appelés animaux à « plumes. Ordinairement ils n'ont pas de force, mais ils sont légers. Le « son qu'ils produisent est clair, élevé et s'entend au loin. Comme ils ne « sont pas forts, mais légers, leurs figures conviennent pour supporter « des objets légers.

« Ceux qui ont la tête étroite et longue, qui ont le corps rond et égal « sont appelés animaux à écailles.

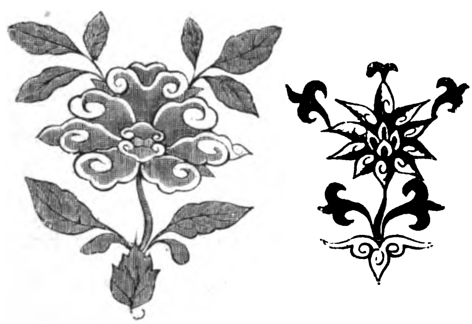
« Les animaux qui saisissent avec leurs griffes leur victime et la « tuent, qui prennent entre leurs pattes le corps de leur victime et la « dévorent, doivent cacher leurs griffes, sortir leurs yeux et dresser leurs « joues grimaçantes.

« Ceux qui cachent leurs griffes, font sortir leurs yeux et dressent « leurs joues grimaçantes, doivent alors attaquer ce qu'ils voient et s'ir-« riter. S'ils s'irritent et attaquent, il convient de leur faire supporter « un objet pesant, et leur couleur bigarrée doit être comme celle d'un « animal qui crie.

« Ceux qui ne cachent pas leurs griffes, dont les yeux ne sortent « pas, dont les joues ne se dressent pas en grimaçant, doivent avoir les « poils ras et unis, comme les bêtes de somme. Alors, quand on place « sur eux un fardeau, nécessairement ils semblent se résigner en bais-« sant la tête, et leur couleur bigarrée est comme celle d'un animal qui « ne crie pas. »

Certes, on peut dire qu'un peuple astreint à de pareilles règles, privé de toute initiative *artielle*, ne peut que retomber dans les redites éternelles d'un poncif imposé de génération en génération. Nous ne le

nierons pas et nous reconnaîtrons volontiers que cette immutabilité même constitue l'originalité, le style des productions chinoises. Ainsi, tout, jusqu'aux fleurs, ces créations aimables qui se prêtent si bien au caprice, a reçu l'empreinte d'une règle étroite : la pivoine, la chrysanthème n'ont pu sortir de leur forme réelle et se faire ornement, sans qu'on retrouve dans les enroulements de leurs pétales et les courbures de leurs feuilles la figure emblématique du nuage sacré.



Nous venons de voir ce que les Orientaux ont fait de la monture, c'est-à-dire des parties accessoires du vase; cherchons actuellement ce qu'elle a été et ce qu'elle doit être chez nous.

Lors de leur première apparition en Europe, les produits céramiques de la Chine et du Japon excitèrent une admiration réelle, et si l'idée vint à quelques-uns d'ajouter à leur beauté, ce fut au moyen de métaux précieux. Les inventaires anciens nous disent, en effet, qu'on montait les blancs de Chine en or et en vermeil; les rares pièces conservées dans les cabinets, avec les accessoires métalliques ajoutés sous Louis XIII, nous montrent de simples moulures d'argent encadrant la base et l'ouverture des vases. Sous Louis XIV seulement, les garnitures de sept ou de cinq pièces, les grands ouvrages d'ornementation arrivèrent en assez grand nombre pour qu'on les appliquât à l'ameublement, et alors commencèrent aussi les montures véritables. Les pieds à socles polygonaux, les gorges à rinceaux et fleurons, les moulures godronnées, les girandoles à tiges multiples, à fleurs portant des bougies, surchargent les riches porcelaines chrysanthémo-pœoniennes, qui cessent leur rôle de curiosités exotiques pour passer à l'état usuel.

Sous Louis XV, la mode tend de plus en plus à vulgariser la porcelaine orientale, et l'art facile et capricieux de cette époque jette sur les

vases la profusion de ses chicorées exubérantes. Les collections sérieuses avaient disparu; nul ne pouvait empêcher la profanation des plus curieux spécimens, et Dieu sait combien de regrettables chefs-d'œuvre céramiques ont succombé sous les cuivres qui les chargeaient, entre les mains barbares des domestiques.

Pourtant le même système se continua partout où la porcelaine était appelée au rôle de meuble; aujourd'hui même, c'est presque toujours au style rocaille qu'on emprunte les ornements en cuivre qu'on y ajoute.

Nous n'avons pas besoin de protester bien haut contre un pareil non-sens; qu'on se rappelle ce que nous avons dit de l'intention qui porte les Orientaux à compléter leurs vases par un membre artificiel. Tout ce qui ne se combine pas heureusement avec une composition céramique, tout ce qui, loin d'enrichir la forme, la dissimule et la détruit, ne saurait être admis par les gens de goût. Heureusement ces doctrines, déjà comprises par les amateurs d'élite, tendent à se propager. Les collections de M. le comte de Morny, de madame la baronne James de Rothschild et de ses fils, montrent le bronze ramené à de sages limites et appliqué seulement où il est nécessaire. On ne voit là, ni chez M. le baron de Monville, ces cuivres tapageurs qui nous remettaient en mémoire la boutade de Pline dans son trente-quatrième livre : « Autrefois, dit-il, on faisait l'airain en « y mêlant de l'argent et de l'or, et, quel que fût le prix de cette com- « position, il était surpassé par celui du travail; aujourd'hui, l'on se « demande lequel vaut moins, du travail ou de la matière. » L'illustre écrivain ajoute ailleurs : « Nous n'avons de vases de Corinthe que ceux « que les élégants ont transformés en plats ou lampes, ou en bassins, « sans rougir de ces absurdes coquetteries. » Espérons que le goût des belles œuvres céramiques gagnera assez vite pour que nous ne soyons pas obligés d'aller chercher aussi les pièces rares de la Chine ou du Japon sous les cuivres informes des monteurs barbares.

ALBERT JACQUEMART.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Modène, 4 décembre 1861.

Monsieur le Rédacteur,

Le document que je vous adresse appartient, sans conteste, à la chronique d'une *Gazette des Beaux-Arts* telle que celle que vous dirigez. Il a le mérite d'avoir été *officiellement* copié sur l'authentique; je vous le donne aussi comme inédit.

Lorsque M. le duc de Modène eut décidé de fuir le duché *italien* qu'il gouvernait en *Allemand,* il se préoccupa de charger ses fourgons d'une multitude de choses qu'il se crut en droit de regarder comme de son *domaine privé*. Parmi ces choses, plusieurs — et des plus précieuses — dépendaient depuis longtemps de la bibliothèque et de la galerie publiques. Il ne nous appartient pas de discuter la raison plus ou moins valable (en tant que *droit*) de cet enlèvement. La matière est délicate, et elle est attenante aux articles de cette procédure exceptionnelle qui se juge entre *souverain* et *nation*. Il va de soi-même que je ne fais allusion ici qu'aux objets rendus de la *chose publique* par leur désignation aux catalogues respectifs de la bibliothèque d'une part, et de la galerie de tableaux d'une autre part. Il serait, en effet, non-seulement puéril, mais même de peu de bonne foi, de trouver mauvais que M. le duc de Modène ait emporté telles et telles choses de ses appartements, que ce soient livrès, tableaux, diamants ou manuscrits. Il n'est d'ailleurs ni de la convenance ni de l'utilité de la *Gazette* de prétendre établir un tel *procès :* il s'agit seulement ici d'objets d'art et de curiosité d'une valeur extraordinaire qui étaient à Modène et qui n'y sont plus; la *Gazette* constate le fait et indique les objets.

Cela dit, je reviens au fait.

Au mois d'avril 1859, M. le duc de Modène, forcé de reconnaître qu'il avait affaire à des sujets moins que disposés à se maintenir sous sa puissance et sous son gouvernement, voyant, de plus, que l'usage de la violence et du châtiment était incompatible avec les événements, M. le duc de Modène, dis-je, fit ses bagages et les manda à l'adresse de l'Autriche, où il ne manque ni de maisons, ni de cousins. Parmi les trésors qu'il voulut rendre fugitifs comme lui, M. le duc pensa à tels précieux manuscrits, à tels uniques recueils et à telles œuvres de peinture que gardaient la Bibliothèque et le Musée. Une liste fut dressée par des gens fort capables, et som-

mation fut faite aux conservateurs respectifs de l'un et l'autre *sanctuaire* d'avoir à remettre les objets désignés. Disons aussitôt que, tant pour la sauvegarde de leur honneur que pour avoir en leurs mains toutes garanties, les deux honorables et savants conservateurs demandèrent la permission de n'obéir à l'ordre ducal que sous l'expresse condition qu'un reçu authentique leur serait délivré par Son Altesse. Ce désir fut entendu, le reçu fut délivré, et les objets furent remis et emportés.

Il m'a paru intéressant d'obtenir la communication de cette liste, rendue précieuse et importante par la valeur et le renom, dans le monde savant, de tels livres ou de tels tableaux que les curieux et les amateurs ne savaient exister qu'à Modène.

J'ajoute que la copie m'en a été gracieusement laissée, et qu'elle est certifiée conforme à l'original, qui comprend trois divisions :

1° Manuscrits et livres.
2° Monnaies et médailles.
3° Tableaux et dessins.

I

Note des manuscrits les plus remarquables de la royale Bibliothèque d'Est, placés dans une caisse de bois de noyer fermée à serrure, par ordre de S. A. R. l'archiduc François V.

1. Bible à miniatures, en deux tomes.
2. Bréviaire romain à miniatures.
3. Office de la *Beata Vergine*, à miniatures.
4. Manuscrit renfermant les poésies provençales du XIIIe siècle.
5. Dante. Manuscrit du XIVe siècle.
6. Autographes du Tasse. Trois volumes.
7. Autres autographes du même.
8. Manuscrit dit *Biblia pauperum.*
9. Lettres autographes. Quatre volumes.
10. Horace. Édition d'Alde (1501), sur parchemin.
11. Évangéliaire grec du Xe siècle.
12. *Actus Apostolorum.*
13. Épîtres de saint Jérôme, manuscrit de l'année 1157.

II

Note des monnaies et médailles d'or et d'argent du royal médaillier d'Est, empaquetées en mars et avril 1859, par ordre de S. A. R. l'archiduc François V, duc de Modène, et placées dans une caisse de bois de noyer fermée.

Monnaies grecques autonomes. (Deux paquets.)
Monnaies consulaires et de familles romaines. (Quatre paquets.)
Monnaies d'empereurs romains. (Six paquets.)
Monnaies de la maison d'Est. (Un paquet.)

Monnaies modernes et du moyen âge. (Cinq paquets.)
Monnaies doubles consulaires et impériales. (Un paquet.)
Monnaies d'argent, trouvées à Nosoly. (Un paquet.)
En tout, vingt paquets.

De plus :

Une cassette en bois jaune avec petite clef et serrure à détente, pleine de médailles d'argent de la maison de Lorraine, etc., etc.;

Vieux coffre fermé avec de simples cadenas, rempli de paquets de pierres précieuses et d'objets d'orfèvrerie anciens.

Modène, 8 avril 1859.

Au-dessous de cet écrit, le récépissé de Son Altesse est ainsi exprimé :

Sussiste la consegna a noi fatta
come sopra.

Modena, 13 aprile 1859.

FER. FRANCESCO.

III

Inventaire des tableaux manquant dans les chambres de la Galerie Palatine, à Modène.

123. Giorgione. — Portrait de jeune femme vêtue de blanc, portant la main droite au sein.
232. Paul Potter. — Paysage avec trois bœufs et quatre agneaux.
293. Jean Holbein. — Tête de vieille, vêtue de noir.
299. Andrea del Sarto. — Tête de la bienheureuse Vierge, portant les yeux au ciel.
433. Schedoni. — Tête de jeune homme et de jeune femme (*di maniera Coreggiesca*).
461. Correggio (Ant. Allegri). — Tête d'enfant (plus grande que le naturel).
478. Jean Holbein. — Portrait d'Henri VIII, roi d'Angleterre.
488. Raphaël Sanzio. — La Madone assise dans une prairie, avec le Bambin sur les genoux.
509. Schedoni. — La Madeleine agenouillée devant le Sauveur.
512. Calcart Denis (d'Anvers). — Le Couronnement de la Vierge.

Parmi les dessins, les numéros 39, 40, 280 et 281, tous de Corrége, sont également enlevés.

Où M. le duc de Modène a-t-il déposé ces précieuses caisses? je ne le sais dire. Son Altesse a de nombreux domaines en Hongrie : il y a tout lieu de croire que l'un de ses châteaux, dans cette vaste contrée, renferme son inestimable médaillier et ses merveilleux volumes des poésies provençales et des autographes du Tasse et tous les autres désignés. Supposer que leur ducal possesseur n'en refuserait ni la vue ni l'étude à un savant — fût-il même de France ou d'Italie — qui entreprendrait un tel pèlerinage, c'est lui faire honneur, — et c'est ce que nous supposons.

ARMAND BASCHET.

LIVRES D'ART

De l'Art chrétien, *par* M. A.-F. Rio, *nouvelle édition entièrement refondue et considérablement augmentée.* — *Paris*, Hachette. 1861.

C'est un inconvénient sans doute, mais c'est aussi un grand avantage que d'aborder un sujet quelconque avec une idée préconçue, avec un système. La passion peut égarer quelquefois l'historien, mais elle éclaire sa marche, elle lui fait voir ce qu'il n'aurait pas vu sans elle, elle donne du relief à des indices qu'une étude calme et froide laisserait échapper; elle prête une valeur à des faits dont la signification passerait inaperçue.

Dans les questions d'art, la partialité n'a pas les mêmes dangers que dans les choses de l'économie politique, par exemple, ou de la grande histoire. Un peu plus ou un peu moins d'admiration, c'est tout ce qui en résulte, et le monde n'en va pas plus mal. Il peut être très-grave de se tromper sur la question des grains ou sur une mesure financière, ou sur un impôt, mais il importe peu à la paix du monde qu'on soit entraîné par l'esprit de parti à déprécier l'école vénitienne, je suppose, ou à surfaire l'école lombarde. C'est au lecteur bien avisé de rétablir la justice en apportant, ici un appoint de louange, là une restriction dans le blâme, et en profitant des aperçus lumineux, des inspirations, des découvertes qui sont dues à la ferveur d'une croyance exaltée ou même à la sagacité d'un esprit prévenu.

Il y a quelque trente ans, M. Rio publia un premier volume sur l'art chrétien, et ce volume fut bientôt dans les mains de tous les hommes sérieux. Les vues en étaient originales, et le ton grave de l'écrivain tranchait sur les légèretés de la critique d'alors. Pour lui, l'art chrétien n'avait existé qu'en vertu de l'idéal ascétique, et le moindre soupçon de naturalisme, qui entachait la gloire de tel peintre que nous trouvons excellent, devait le faire exclure de la communion chrétienne et suffisait à le frapper d'interdiction. Le trait le plus saillant du livre était une hardiesse à l'encontre de Raphaël. La *Dispute du Saint-Sacrement* avait été, suivant l'auteur, le dernier chef-d'œuvre de l'art religieux. L'*École d'Athènes* avait commencé la décadence de Raphaël, inauguré le paganisme dans l'art et préparé de loin la fade mythologie des Bolonais et le matérialisme grossier de Caravage. Important parmi nous l'opinion de ceux qui en Italie prônent avant tout les précurseurs, M. Rio l'avait exagérée au profit de son système, et l'on sentait qu'il venait de faire une forte concession en admettant que notre admiration pour Raphaël pouvait se soutenir jusqu'au moment où ce grand peintre

avait abandonné la tradition du Pérugin. Un livre conçu tout entier dans cet esprit, écrit d'ailleurs avec l'accent de la conviction et avec une fermeté digne, devait faire sensation, au moins dans un certain monde peu nombreux, mais d'élite, c'est-à-dire dans les couches supérieures de la critique contemporaine : c'est ce qui arriva; on peut même dire que la religiosité de M. Rio étonna les plus purs, et que sa dévotion fit scandale. Toucher à Raphaël, c'était porter la main sur l'arche sainte, et il n'y avait guère, pour applaudir à une telle énormité, que les Allemands à la suite d'Overbeck. Sous un climat tempéré comme le nôtre, la critique fuit naturellement toute extrémité et veut que l'on mette de la sobriété, même dans la sagesse. Malgré tout, le livre de M. Rio était celui d'un homme qui avait déjà beaucoup vu, beaucoup étudié, qui connaissait toutes les peintures chrétiennes de l'Italie, qui avait lu tous les textes, et qui, loin de suivre les routes battues, avait poussé ses investigations de voyageur jusque dans les lieux les plus obscurs, jusque dans les monastères les plus ignorés. On lui sut gré d'avoir remis en lumière et en honneur toute une école oubliée ou méconnue, l'école siennoise, qui, avant la naissance de Giotto, avait donné d'éclatants signes de vie dans les ouvrages de Guido de Sienne et de son frère Mino. C'était, sous le rapport des faits et des recherches historiques, la partie la plus nouvelle du livre de M. Rio.

Quelques années se passèrent entre l'apparition du premier volume et la publication du second, et, malgré les protestations qu'il avait soulevées dans le camp même de ceux qu'il devait compter pour amis, l'auteur ne s'était guère amendé. Ce nouveau volume introduisait une classification nouvelle dans l'histoire de l'art, et il était consacré en partie à l'exaltation d'une école qui jusqu'alors n'avait pas eu de nom officiel dans l'histoire, l'école *ombrienne*, représentée par Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Fra Carnovale, et Giovanni Santi, père de Raphaël. L'autre partie du livre était composée à la gloire d'une école dont le nom était emprunté cette fois d'une sorte de géographie morale, et que M. Rio appelait, par excellence, l'école *mystique*, école si saintement représentée par Lorenzo le Camaldule, par le bienheureux Fra Angelico de Fiesole, et par Benozzo Gozzoli. Il y avait quelque chose de singulièrement nouveau dans cette manière de reconstruire l'histoire de la peinture en Italie. Les chefs d'écoles ne sont plus des peintres, mais des saints ou des moines. A Sienne, cité de la Vierge, le pinceau mystique d'Ugolino produit des madones miraculeuses; en Ombrie, le tombeau de saint François d'Assise devient le centre autour duquel se forme tout un groupe d'artistes émus et dévots jusqu'à l'extase; à Florence, ce sont des dominicains canonisés qui enseignent l'art en même temps que la voie du salut. Après eux vient Savonarole qui prêche pour les peintres autant au moins que pour les autres citoyens de Florence, au point que, dans la pensée de M. Rio, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi et Fra Bartolomeo sont tout simplement des *disciples* de Savonarole, comme d'autres sont les élèves de Ghirlandajo, de Verocchio ou de Pérugin. Ainsi, ce qui avait été une influence incontestable, mais éloignée, était considéré par M. Rio comme un ascendant direct, et le terrible moine de Saint-Marc se voyait, à sa grande surprise, transformé en professeur de peinture.

Il faut le dire, à mesure que le temps s'est écoulé, les assertions de M. Rio ont beaucoup perdu de leur caractère paradoxal et passionné. D'une part, les années, les étu-

des et les frottements de la vie lui ont appris à corriger l'excès de sa doctrine ascétique; d'autre part, ceux que l'auteur avait le plus étonnés par ses affirmations imperturbables ont fait un pas vers lui et se sont habitués à leur étonnement. En étudiant, eux aussi, plus profondément l'histoire de l'art italien, ils se sont rapprochés des opinions qui d'abord leur avaient paru enfantées par un aveugle esprit de parti, de sorte que M. Rio, après avoir ouvert à la critique une voie nouvelle, y a peu à peu entraîné ses adversaires eux-mêmes. Ce rapprochement a pu être constaté lorsque M. Rio, ayant refondu ses deux premiers tomes, en a publié tout récemment une seconde édition augmentée d'un troisième volume. Tandis que les amants de la nature et de la vérité se laissaient gagner tout doucement à un tendre respect pour la peinture ascétique, l'auteur de l'*Art chrétien* modifiait de son côté ses idées farouches et tempérait son hostilité contre la chair, contre la vie. La nouvelle édition de cet ouvrage témoigne, en effet, de connaissances plus étendues, de pensées moins étroites, moins exclusives. L'horizon de l'écrivain s'est élargi, et il semble avoir un peu mieux compris que la peinture religieuse n'a pas besoin pour nous toucher, pour nous convaincre, du mépris systématique de la forme, du dédain absolu de la réalité et de la nature. Le troisième volume de M. Rio roule presque tout entier sur Léonard de Vinci et sur l'école lombarde dans laquelle se trouve rangé avec assez de vraisemblance un peintre qui n'appartient ni à l'école siennoise, ni à l'école ombrienne, ni à l'école florentine, Antonio Razzi, dit le Sodoma. J'imagine qu'il y a trente ans l'éminent critique n'aurait pas traité Léonard absolument comme il le traite aujourd'hui : je veux dire qu'il n'aurait certainement pas parlé du grandissime maître avec cette admiration vive, complaisante, entraînée, que n'ont pu refroidir chez M. Rio ni les faiblesses de Léonard pour Ludovic Sforce, ni ce naturalisme délicat, il est vrai, mais chaleureux et philosophique, qui jette sur les images les plus sacrées le voile d'une poésie terrestre. Le secret de l'indulgence imprévue de M. Rio à l'endroit de Léonard de Vinci est dans le testament de ce grand homme, dans sa fin chrétienne après de longues incrédulités. Mais où l'écrivain a dû se trouver embarrassé plus que jamais, c'est là où il s'agissait d'apprécier le gracieux et infortuné Sodoma, dont la mémoire a été atteinte si cruellement par les insinuations perfides de Vasari. Ici M. Rio, repoussant des imputations qui, en effet, paraissent un peu légères et incompatibles avec les œuvres d'un homme tant de fois employé par les communautés les plus sévères, telles que les dominicains et les franciscains de l'Observance, s'est franchement abandonné à son admiration, et de sa plume austère il a écrit sur Sodoma ces lignes charmantes : « Il promène son facile et riant pinceau sur tout le territoire de Sienne, laissant des traces de son passage dans la plupart des églises et des couvents, et fascinant les yeux et les imaginations par des œuvres où la suavité de l'expression et la grâce des contours le disputent à la richesse, à l'harmonie des couleurs. Si un élève de Léonard était tombé tout à coup au milieu de ces merveilles fraîchement écloses, sans en connaître l'auteur, il aurait pu, sans hallucination, se figurer que son maître avait passé par là dans un de ces moments où l'artiste philosophe, descendant de ses hauteurs symboliques, se permettait de négliger un peu les Muses pour courtiser les Grâces, et cherchait moins à provoquer dans ses admirateurs l'enthousiasme que la délectation. »

On le voit, M. Rio a su dépouiller la robe de l'inquisiteur, cette robe noire dont il s'était revêtu pour juger les maîtres italiens et leurs chefs-d'œuvre. Il a senti qu'on pouvait être artiste chrétien et ne pas infliger la discipline à la nature; que tel peintre, sans aller assidûment à confesse, pouvait produire des ouvrages tout pleins du sentiment religieux; il s'est rappelé sans doute que Pérugin, qui fut, selon l'affirmation de Vasari, un mécréant, avait cependant fourni une fort belle carrière de peintre chrétien, et que tous ses tableaux, du moins, étaient restés depuis des siècles en odeur de sainteté. Il faut bien se persuader, en effet, que l'idéal ascétique, si cher aux âmes tendres, trouverait plutôt son expression dans les livres que dans les arts du dessin, dans ces arts fatalement condamnés à être plastiques. Celui-là doit renoncer à tenir un ciseau, et même un pinceau, qui a peur des beautés de la nature, qui se défend, comme d'un péché, d'être ému par les grâces de la forme, par les spectacles de la lumière et de la vie. On peut aimer de préférence la fine fleur de spiritualisme qui répand un si doux et si léger parfum sur les fresques du bienheureux Angelico; mais ce n'est pas une raison pour excommunier les grands peintres qui ont su exprimer leurs sentiments religieux malgré la plénitude des formes et la perfection des contours. « Il y a tant d'espèces de langues dans le monde! dit saint Paul, et rien n'y est sans voix, » *et nihil sine voce est.*

Voilà plus d'un quart de siècle que M. Rio travaille à son ouvrage. Trente ans pour écrire trois volumes! Cela nous donne à penser, à nous qui allons tous si vite, qui nous laissons emporter par le mouvement d'un siècle toujours palpitant et haletant. Un livre qui a ainsi consumé une vie presque entière mérite une grande considération avant même qu'on ne l'ouvre, et quand on a ouvert celui de M. Rio, on se sent en présence d'un écrivain fort, nourri de faits, armé de toutes pièces, et qui s'est fait résolûment l'homme d'une seule idée, *unius libri*. Toutefois, cet immense intervalle entre le premier et le troisième volume n'a pas été sans inconvénient. Une œuvre qui est tant de fois interrompue risque de se ralentir, de s'engourdir, et perd nécessairement de ce feu qui ajoute à la conviction du lecteur. On y aperçoit plus facilement la trace des reprises et des sutures. Mais, tel qu'il est, le livre de M. Rio doit être par nous vivement recommandé à tous les hommes qui veulent connaître l'art italien même à un autre point de vue que celui de la religion. En cherchant pour lui-même, l'auteur de l'*Art chrétien* a beaucoup trouvé pour les autres, et ceux qui seraient le plus enclins à blâmer sa partialité pourront mettre à profit les belles et nombreuses explorations qu'il a faites dans le domaine commun. Encore une fois, la passion qu'on apporte en des matières aussi paisibles est un gage de clairvoyance. « Il n'est pour voir que l'œil du maître, » dit La Fontaine. Qu'il nous soit permis d'ajouter, si M. Rio nous pardonne cette comparaison profane :

Quant à moi, j'y joindrais encor l'œil de l'amant.

CHARLES BLANC.

Cités et Ruines Américaines, *recueillies et photographiées par* M. D. Charnay. — *Paris,* Gide. 1861.

Une publication d'un grand intérêt se prépare en ce moment. Un jeune Français, M. Charnay, parti de France en 1857, vient de rapporter d'Amérique un album de précieuses photographies où le public pourra voir l'exacte reproduction des curieux monuments qui s'élèvent encore, dans l'Amérique centrale, comme des témoins incompris de civilisations depuis longtemps disparues. Nous avons vu ces belles épreuves qui représentent des édifices d'un caractère tout à fait original, dont les précédentes publications sur ce sujet ne nous avaient donné que des idées incomplètes ou fausses. Aujourd'hui nous ne voulons que dire un mot du voyageur intrépide qui, au péril de sa vie, au prix d'incroyables fatigues, est allé conquérir pour nous ces uniques documents de l'histoire d'un peuple dont le passage sur notre globe n'a pas laissé d'autres traces, et dont le nom même est un problème pour nous.

Après avoir visité le Canada, M. Charnay se rendit d'abord à Mexico, où il séjourna huit mois pour y étudier la langue espagnole, et où il publia un album de photographies mexicaines. C'est de là qu'il a fait successivement trois voyages dans l'Yucatan pour y prendre des photographies des ruines d'Uxmal, d'Izamal, de Chichen-Itza; de là qu'il a visité les ruines fameuses de Palenque, dans l'État de Chiapa, celles de Mitla, dans l'État d'Oajaca. Quels furent ses souffrances, les privations qu'il supporta, les dangers qu'il courut, les obstacles de toutes sortes qu'il rencontra, les difficultés sans nombre qui traversèrent sa marche ou ses travaux pendant ces trois voyages ou plutôt ces trois expéditions, où il avait à traîner son appareil photographique avec lui, c'est ce que peuvent imaginer ceux qui connaissent, par les relations d'autres voyageurs, les périls et les accidents ordinaires d'un voyage dans ces contrées, périls, accidents que des circonstances particulières devaient aggraver encore pour M. Charnay. Tantôt c'est le *vomito* qui l'arrête, ce tribut presque inévitable qu'exige des Européens le climat de la Vera-Cruz; tantôt ce sont les brigands, fléau non moins commun de ces contrées, qui le dévalisent et qui brisent ses clichés; une fois il est abandonné au milieu des bois par son escorte d'Indiens, et il passe six jours seul, perdu, au milieu d'une forêt vierge, vivant de maïs cru et souffrant d'horribles privations; une autre fois, retenu prisonnier dans Vera-Cruz, alors assiégée, pendant une des guerres si fréquentes dans ce pays, il voit son lit coupé en deux par une bombe. Ajoutez à cela les obstacles opposés par la nature même des lieux, les excessives chaleurs, la rencontre des bêtes sauvages, et, par-dessus tout, les difficultés éprouvées par l'artiste dans l'ordre même de ces travaux, difficultés parfois insurmontables, et qui, lors même qu'elles ont pu être surmontées, ont longtemps retardé pour M. Charnay le succès de

son entreprise, et vous aurez ainsi une idée du mérite tout particulier qui s'attache à cette publication, en dehors même des questions d'art et d'histoire.

L'Album rapporté par M. Charnay se compose de cinquante vues représentant des monuments d'Uxmal. d'Isamel, de Chichen-Itza, de Palenque, de Mitla, sans parler des paysages. Il est destiné à faire oublier l'ouvrage de Stephens [1], dont les gravures ne sauraient soutenir la comparaison avec les excellentes épreuves de M. Charnay. Pour ajouter à l'intérêt de ces reproductions, M. Charnay a eu l'heureuse idée de demander l'explication de ses planches photographiques à M. Ferdinand Denis, que ses études sur l'histoire et les peuples de l'Amérique préparaient si bien à cette tâche, dans l'accomplissement de laquelle il sera aidé par M. Viollet-Le-Duc. Espérons que du concours de ces deux savants, l'un architecte et l'autre historien, naîtra pour nous quelque lumière nouvelle sur les édifices de l'Yucatan et de la province de Guatemala, ainsi que sur l'antique civilisation de l'Amérique centrale. Personne n'est plus familier que M. Ferdinand Denis avec les textes qui peuvent éclairer d'une lumière inattendue les monuments soumis à son examen, et plus capable d'interpréter les uns par les autres, sans s'écarter jamais de la réserve commandée en ces matières délicates.

L. DE RONCHAUD.

NÉCROLOGIE

GEORGES DIÉBOLT

Le sculpteur Georges Diébolt est mort, à Paris, le 7 novembre dernier. Bien qu'il ne lui ait pas été donné d'attacher son nom à quelqu'une de ces œuvres dont on se souvient toujours, il avait pourtant montré, en plus d'une circonstance, un talent d'exécution qui ne manquait ni de vigueur ni de grâce. Né à Dijon le 16 mai 1816, Diébolt fit ses premières études à l'école de dessin de sa ville natale. Il entra ensuite dans l'atelier de Ramey, qu'il quitta bientôt pour suivre les leçons de M. Auguste Dumont, membre de l'Institut. Après avoir mérité plusieurs médailles à l'École des beaux-arts, il obtint, en 1841, le premier grand prix de sculpture, et il le dut surtout à l'habileté précoce qu'il avait fait paraître dans son bas-relief, *la Mort de Démosthène*.

Diébolt n'avait pas attendu d'avoir le prix de Rome pour donner des marques de son talent. Dès 1839, il modelait les figures qui décorent les avant-scènes du théâtre

1. *Incidents of travel in Yucatan,* by John L. Stephens, illustrated by 120 engravings, 2 vol. New-York, 1848.

de l'Opéra-Comique. Pendant son séjour en Italie, il envoya à l'École des beaux-arts quelques ouvrages, et notamment une copie en marbre de l'*Aristide* antique, productions estimables sans doute, mais qui ne donnaient qu'une faible idée de son originalité. Il exposa pour la première fois au Salon de 1848, et son œuvre de début, *Sapho sur le rocher de Leucade,* fut acquise par la direction des beaux-arts pour le musée de Dijon. Une autre statue, *la Méditation,* exposée en 1852, fut aussi achetée par le gouvernement, et elle est aujourd'hui au musée de Carcassonne. Cet ouvrage valut en outre à l'artiste une médaille de 1re classe; enfin, Diébolt fut nommé chevalier de la Légion d'honneur le 26 juillet 1853.

Ainsi qu'on peut le voir par ces récompenses prématurément acquises, l'administration des beaux-arts faisait un cas particulier du talent du jeune sculpteur. Elle lui montra plus de bienveillance encore dans le nombre et l'importance des travaux qu'elle lui confia. Sans prétendre en donner une liste complète, nous rappellerons que Diébolt a exécuté une figure de d'Alembert pour l'Hôtel-de-Ville de Paris; les bas-reliefs en bronze de la statue équestre de Napoléon par M. de Nieuwerkerke (1852); la décoration du pavillon de Rohan au nouveau Louvre; les quatre œils-de-bœuf du pavillon Turgot; les deux *Renommées* de la façade du palais des Champs-Élysées; un *Zouave en tenue de campagne* et un *Grenadier de la ligne* au pont de l'Alma (1857), et la figure de *la Navigation* qui décore le pont des Invalides. A l'heure où la mort est venue le surprendre, Diébolt travaillait avec une patiente ardeur à un groupe d'*Héro et Léandre,* sur lequel il comptait pour mettre le sceau à sa réputation. Cet ouvrage, qui est presque terminé, figurera sans doute à l'exposition prochaine.

Diébolt avait aussi exécuté — et ce fut là sa meilleure inspiration — la statue colossale de *la France rémunératrice* qui fut placée, en 1851, au rond-point des Champs-Élysées, à l'occasion de la distribution des récompenses méritées par les industriels français à l'exposition universelle de Londres. Cette figure, dont il reste une réduction en bronze, était bien conçue; elle avait de l'ampleur et de la solennité, elle découpait fièrement sur le ciel une grande et belle silhouette. On ne l'oubliera pas, et, si l'on veut être équitable, on gardera aussi un bon souvenir des bustes, trop rares, que Diébolt a exposés. C'est là peut-être qu'était son talent. Les portraits de madame D... et de mademoiselle A..., qu'on a vus au Salon de 1853, sont restés dans notre mémoire comme des œuvres d'une délicatesse parfaite. La beauté moderne y est interprétée largement, sans coquetterie et dans le bon style. L'artiste aurait pu sans doute conserver à ses modèles l'accent d'une personnalité plus précise; mais s'il leur a enlevé un peu de leur ressemblance intime, il leur a donné plus de grâce, et nous n'avons pas entendu dire que les charmantes femmes qui ont posé devant Diébolt se soient jamais plaintes de la manière dont il entendait le portrait.

Le rédacteur : ÉMILE GALICHON.
Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

DECAMPS



Nous sommes plein de respect pour ces esprits fidèles qui, en un temps où les convictions durent si peu, demeurent résolûment attachés à leurs premières admirations, et gardent aux dieux de leur jeunesse un culte toujours aussi fervent. Mais il n'est pas donné à chacun de traverser la vie dans un même rêve, et de rester, au milieu de tant de choses changeantes, l'homme d'une seule passion, le héros d'un seul amour. Beaucoup sont pris d'une fatale inquiétude qui les pousse à s'examiner sans cesse et à passer périodiquement la revue de leurs sympathies ou de leurs enthousiasmes d'autrefois. Ne les plaignons pas, car ils sont affamés de justice, et si, dans cette perpétuelle enquête à la recherche du vrai, ils éprouvent d'amères déceptions en reconnaissant qu'ils se sont trompés, ils ont aussi de grandes joies quand ils découvrent que leurs yeux de vingt ans avaient vu juste, et que l'expérience vient ratifier les jugements instinctifs des premières années.

Pour nous, si chanceux qu'en puisse être le résultat, nous aimons ces délibérations intérieures, ces retours de la conscience sur elle-même. Déjà nous avons fait subir un examen de ce genre à bien des maîtres

illustres, ou, pour mieux dire, aux opinions que nous nous étions formées d'eux. Cette étude, qui nous a permis d'entrer plus avant dans l'intimité de leur génie, n'a jamais été sans profit, alors même qu'elle nous a enlevé quelques illusions. C'est un travail semblable que nous voudrions faire aujourd'hui pour Decamps. Nous voudrions, rejetant loin de nous tout parti pris d'école, nous rendre exactement compte de la valeur de cet artiste compliqué, et savoir jusqu'à quel point nos sympathies ont fait fausse route en donnant jadis à ce vigoureux peintre une place considérable dans l'histoire de l'art de notre temps. La question n'a pas cessé d'être à l'ordre du jour; elle vient d'ailleurs d'être remise sur le tapis par quelques critiques qui, descendus après nous dans l'arène, y apportent des tendances nouvelles et d'autres visées. La génération à laquelle nous appartenons s'était montrée tout à fait favorable à Decamps : le maître illustre reconnaissait lui-même, en 1854, que la critique l'avait toujours traité « en enfant gâté. » Il eût pu, dès l'année suivante, changer de langage, car c'est de l'Exposition universelle qu'on peut dater la première tentative d'opposition contre ce talent si goûté naguère. Depuis, on est allé plus loin. Discuté par celui-ci au point de vue de l'idéal, par celui-là au point de vue de la réalité, le maître que nous avons aimé, que nous aimons encore, est pris ainsi entre deux feux, et quoiqu'il fasse bonne contenance sous ces assauts multipliés, quoique l'hôtel Drouot demeure inébranlable dans le haut prix de ses enchères, il n'est que trop évident qu'il se fait contre Decamps un commencement de réaction. C'est une raison de plus pour examiner à loisir l'œuvre qu'il a laissé, en complétant çà et là cet examen par les renseignements que nous avons pu recueillir sur sa vie. L'homme est d'ailleurs de taille à supporter une enquête attentive; il mérite les honneurs d'un portrait en pied.

Nous avons été devancé dans cette étude par plus d'un critique intelligent, et par le plus considérable de tous, par Decamps lui-même. Dans une lettre qu'on a déjà citée bien des fois et qui demeure un des éléments principaux de sa biographie, l'artiste, malade alors et découragé, s'est peint en quelques vigoureux traits de plume, avec la fierté d'un homme qui sent sa valeur, et sans rien cacher des tristesses que lui laissaient au cœur ses ambitions mal satisfaites. On trouvera dans cette lettre fameuse, qui a paru pour la première fois dans les *Mémoires d'un Bourgeois de Paris,* le meilleur portrait qui ait été fait de Decamps. Nos lecteurs connaissent ces pages à la fois naïves et amères, et il n'y a pas lieu de les reproduire. Mais nous ferons à cette autobiographie plus d'un emprunt, en nous permettant toutefois de compléter, de corriger peut-être, par nos propres informations, les souvenirs parfois trop sommaires de l'ar-

tiste[1]. On devine, par avance, que ce que nous dirons de plus significatif sur Decamps, ce sera Decamps lui-même qui nous l'aura dicté.

Gabriel-Alexandre Decamps est né à Paris le 3 mars 1803. Son père, qui avait quelque fortune, l'envoya tout enfant en Picardie, le séjour de la campagne paraissant nécessaire pour donner un peu de force à son tempérament chétif. Là, en compagnie de ses frères, dont l'un, qui se nommait Alexandre comme lui, se fit plus tard connaître dans la littérature, il grandit en pleine liberté, se montrant tout d'abord assez mauvais écolier, et préférant aux fatigues de l'étude les courses aventureuses dans les prairies et dans les bois. Decamps ne songeait guère aux arts à cette heure insouciante de la première jeunesse. Toutefois, il raconte « qu'ayant vu faire à de petits paysans d'informes figures en craie, » il en tailla lui-même quelques-unes, et il ajoute, en se moquant un peu, qu'en sculptant ces naïves statuettes, il se soumit aux règles reçues, « l'esprit d'invention ne lui ayant pas encore soufflé son venin. »

Trois années s'écoulèrent ainsi. Ramené à Paris, et dès lors plus spécialement confié aux soins de sa mère, femme à la fois énergique et douce qui s'effraya d'abord de la rusticité de son fils, il eut à subir les longs ennuis des études classiques. Condamné au latin, il apportait à son travail l'attention la plus distraite, et il se montra moins touché des délicatesses du beau style qu'il ne l'avait été des singularités du patois picard. Sa fantaisie indisciplinée oubliait à chaque instant les descriptions arcadiennes des *Géorgiques* et revenait, par la pente fleurie des souvenirs, aux vertes campagnes où il avait passé son enfance, aux prés où il s'était couché dans l'herbe humide, au rustique enclos dont il avait dévasté les pommiers. Ce persistant souvenir de la nature lui fut comme une inspiration : peu à peu, dit-il, « le goût du barbouillage s'empara de moi et ne m'a plus quitté depuis. »

Mais Decamps ne savait rien encore, et il était temps que quelqu'un du métier lui mît le pinceau à la main. Il trouva un maître dans le père d'un de ses camarades de classe, et, ici, les renseignements que nous avons recueillis nous permettent d'apporter à la biographie de l'artiste, telle qu'on la raconte d'ordinaire, une rectification de quelque intérêt. Lorsque l'auteur des *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* donna place dans son livre à la lettre de Decamps, il ne mit pas tant de vigilance dans la correction des épreuves qu'il ne laissât passer une faute d'impression. Cette faute, tous les biographes se sont empressés de la reproduire avec

1. Deux anciens amis de Decamps, MM. J. Fau et Royer, ont bien voulu prêter à notre ignorance un secours dont nous devons les remercier ici.

une unanimité parfaite, en donnant pour premier maître à Decamps un certain Bouchot, personnage absolument chimérique, car on ne peut vraiment pas supposer que ces écrivains aient prétendu faire entrer le jeune écolier chez le futur auteur des *Funérailles de Marceau*, François Bouchot, qui n'était alors qu'un enfant. Le premier initiateur de Decamps fut en réalité Étienne Bouhot, un habile peintre d'architecture et d'intérieurs, qui exposait encore en 1859 et qui se retira ensuite à Semur, où il devint conservateur du Musée. Du reste, si l'on avait pris la peine de lire avec attention la lettre de Decamps, on aurait bien vite deviné et corrigé la faute. L'artiste raconte que son maître lui donna quelques bons avis, et qu'il apprit chez lui « un peu de géométrie, d'architecture et de perspective. » Bouhot peignait en effet des vues de villes, des places publiques bordées d'édifices bien alignés, des groupes de maisons où tous les détails, rigoureusement étudiés sur la réalité, appartenaient aussi bien à l'art du topographe qu'à celui du peintre. Ce genre, qui a reçu de la photographie un coup mortel, était fort à la mode en 1816, époque à laquelle Decamps a dû être reçu dans l'atelier d'Étienne Bouhot. Je doute que le jeune artiste ait beaucoup profité à l'école de ce maître; je note cependant, mais sans attacher à cette remarque plus d'importance qu'il ne convient, que, dans la plupart de ses tableaux d'architecture, Bouhot a recherché la vigueur de la coloration, qu'il aime à faire jouer les tons rouillés des toitures en tuiles avec les nuances jaunâtres des murs, et que, pendant toute sa vie, Decamps s'est étudié à rendre les mêmes harmonies, ayant eu, lui aussi, un goût excessif pour les murailles et pour la maçonnerie. Quoi qu'il en soit, Decamps ne demeura pas longtemps chez Bouhot; il le quitta pour entrer chez Abel de Pujol, que — c'est lui-même qui nous le dit — « son tableau du *Martyre de Saint Étienne* venait de placer au rang de nos meilleurs peintres. » Or, le *Saint Étienne* est de 1817; Decamps n'avait donc guère plus de quatorze ou quinze ans quand il alla demander des leçons nouvelles à un des plus purs représentants des doctrines académiques.

Cette détermination était grave, mais elle met en saillie un des traits essentiels du caractère du loyal artiste dont nous racontons la vie. Que faut-il y voir en effet, sinon l'aveu d'un jeune esprit qui, sans se bien connaître encore, a conscience de ce qui lui manque, et qui, respectueux des anciennes traditions, veut en apprendre les secrets chez l'un des maîtres que le préjugé des ateliers lui désignait comme le mieux informé des grandes choses du passé? Mais le début de Decamps chez Abel de Pujol fut marqué par plus d'un mécompte. Si zélé qu'il fût d'abord à

écouter les leçons du maître, il sentit bien vite que sa nature répugnait à l'enseignement académique. Il était entré chez l'auteur du *Saint Étienne* pour apprendre l'art grandiose, on ne lui apprenait que l'art ennuyeux. « Le dégoût me vint, dit-il, et je quittai l'atelier. » Decamps regretta plus tard d'avoir manqué de persistance, et il a si éloquemment exprimé son repentir, que, persuadé par la sincérité de son aveu, plusieurs, parmi ceux qui ont récemment parlé de lui, ont joint leurs lamentations à sa plainte.

On nous permettra d'envisager d'un œil moins attristé l'insuccès de Decamps chez Abel de Pujol. Son tempérament était rebelle aux formules de l'enseignement traditionnel; cet instinct de révolte, dont il nous parlait tout à l'heure, commençait à s'éveiller en lui; enfin, malgré son inquiétude de la beauté, il avait alors pour la nature un respect qu'il n'a pas conservé toujours, mais qui, à cette époque, le retenait captif dans les réalités de la prose. Nous en trouvons la preuve dans certaines *académies*, qu'il dessina d'un crayon bien novice encore, soit pendant qu'il travaillait chez Abel de Pujol, soit lorsque, l'ayant quitté, il voulut suppléer seul, en présence du modèle vivant, aux lacunes de son éducation imparfaite. Ces études, dont notre ami M. Philippe Burty a réuni quelques feuilles éparses, nous montrent l'ardent écolier copiant naïvement le modèle vulgaire qui pose devant lui, laissant à la tête son individualité et sa laideur, imitant de son mieux les pieds alourdis, les mains grossières, le torse maladif. Mais si ces *académies* sont, en un sens, naïves et loyales, elles présentent un autre caractère : elles accusent chez le jeune dessinateur une sorte de paresse, car bien souvent Decamps s'arrête à moitié chemin; au lieu de fouiller curieusement le modelé, il se contente d'indiquer les formes par des traits sommaires et insuffisants, et l'on sent, faut-il le dire? que ce travail fatigue son impatience, et qu'il a hâte d'achever sa tâche. Et néanmoins, dans ces études, qui ont dû désespérer Abel de Pujol, il y a une certaine indépendance de sentiment, et presque un commencement de personnalité.

Decamps l'a avoué lui-même, et son œuvre le prouve : il était indiscipliné. C'est un défaut, c'est une vertu. Quand on songe à ce que l'hérésie a donné aux arts, on ne peut se défendre de quelque respect pour l'esprit de révolte. Qu'aurions-nous gagné d'ailleurs à voir Decamps accepter, comme tant d'autres, l'enseignement académique, et ne faut-il pas le remercier de s'y être montré si hostile? A notre sens, l'école française doit s'estimer deux fois heureuse d'une rébellion qui lui a donné un imitateur de moins, un maître de plus.

Ce n'est pas à dire toutefois que Decamps soit parvenu à constituer d'emblée l'originalité de son talent. Nul ne s'émancipe en un jour. Ses premiers essais furent timides, et, s'ils présentent pour nous quelque curiosité, c'est moins à cause de leur mérite que par la date lointaine à laquelle ils nous font remonter. Ainsi qu'on le rappelait récemment dans *la Chronique des Arts*, un graveur du nom d'Ulysse Denis exposa au Salon de 1822 diverses estampes « d'après les tableaux de M. Bouhot et les dessins de M. G. Decamps. » Ces planches faisaient partie d'un recueil que l'éditeur Daudet publiait alors d'après les œuvres des maîtres modernes. Le catalogue de l'exposition n'en dit pas davantage; mais nous avons retrouvé deux de ces gravures qui représentent l'une un *Matelot*, l'autre un *Chasseur*. Si elles ne portaient en toutes lettres le nom de Decamps, nul ne devinerait que les dessins reproduits par Ulysse Denis sont de la main du maître. Le *Chasseur* surtout est d'une insignifiance parfaite : il nous montre un jeune homme appuyé sur un tertre, au milieu d'un paysage quelconque; le visage est bellâtre, inexpressif, et même un peu niais. A ce travail d'enfant, Decamps ajouta deux timides lithographies, *la Bataille de Mondovi* et *la Bataille d'Aboukir*, qui parurent en 1822 dans la *Vie politique et militaire de Napoléon*, par M. Arnault. Enfin, le journal *l'Album* publia la même année quelques autres lithographies de Decamps. Nous laissons à notre collaborateur M. Burty le soin de décrire ces pièces qui, si intéressantes qu'elles soient par leur rareté, ne donnent qu'une bien faible idée des résultats que l'artiste devait atteindre plus tard.

Decamps, à cette époque, avait besoin d'étudier de près la nature. Il le comprit, et il partit pour la Suisse. Les dates consignées au bas de quelques dessins que nous avons vus passer dans les ventes nous apprennent que ce premier voyage eut lieu pendant l'été de 1824. Decamps y fut moins frappé du paysage que des costumes des habitants; du moins, les dessins qui nous restent de cette excursion représentent presque tous des Suisses et des Suissesses dans leurs pittoresques vêtements. Ce sont des croquis au crayon noir, d'une exécution encore un peu timide, mais où l'on remarque cependant un certain sentiment de la couleur, je veux dire des blancs contrastant heureusement avec des noirs, qualité que Decamps allait bientôt développer dans ses lithographies, et qu'il a poussée si loin dans ses tableaux. Il ne paraît pas toutefois que les grands aspects de la Suisse aient fait une impression bien vive sur son esprit. Du moins, il n'en reste guère de trace dans son œuvre, et il faut croire que son idéal était ailleurs.

A son retour, il s'essaya dans la peinture, et il envoya, en 1826, à



DECAMPS

GAZETTE DES BEAUX ARTS

P Dien imp. r. Hautefeuille, 32 Paris.

l'exposition de la Société des Amis des Arts, un petit tableau qu'il serait bien curieux de retrouver aujourd'hui, et qui représentait — lisons-nous dans une des biographies du peintre — « un Turc se reposant contre un pilier d'architecture sarrasine. » L'œuvre était faible de dessin ; on en aima cependant le coloris et la lumière. Ses premiers essais — il nous le dit lui-même — rencontrèrent immédiatement des acheteurs. Il était dans les destinées de son talent de trouver, dès le début, un chaleureux accueil auprès des bons juges.

L'exposition de 1827, qui marque une date glorieuse dans l'histoire de l'école moderne, fut celle où Decamps débuta d'une manière officielle. *La Chasse aux vanneaux* et *le Soldat de la garde d'un vizir* qu'il y envoya furent immédiatement signalés par la critique, qui vit dans ces tableaux « des morceaux remarquables par le ton local, la franchise et la finesse de la touche[1]. » Qu'est-ce à dire, sinon qu'on avait tellement perdu l'habitude de voir de la peinture saine et loyale, que l'éloge allait tout droit aux jeunes artistes qui savaient se servir du pinceau? Decamps en était déjà là. Il reste de lui dans les cabinets des amateurs un certain nombre d'ouvrages qui datent de cette époque, et qui, quoique bien imparfaits encore, montrent quelles espérances de pareils débuts devaient inspirer aux connaisseurs. Ce sont, pour la plupart, des paysages familiers qu'animent des figures de bûcherons, de braconniers ou de gardes-chasse. Les sites sont empruntés au nord de la France, et plus particulièrement à la Picardie, dont Decamps se souvint toujours. Les ciels sont d'un gris fin, les prairies et les bois sont plus verts qu'on n'était accoutumé de les peindre alors ; les figures et les animaux s'enlèvent en vigueur sur les fonds. Mais tout cela est timide encore, et l'exécution manque de puissance ; la manière dont la couleur, très-chargée d'huile, est étendue sur la toile, fait songer aux procédés des aquarellistes. C'est dans ce système que Decamps avait peint *la Chasse aux vanneaux*. Quant au *Soldat de la garde du vizir*, il y faut voir, et c'est en cela surtout que le tableau est curieux, la première « orientale » du jeune maître. Il représente un janissaire, qui, debout auprès d'une porte, monte la garde, moins pour empêcher les visiteurs indiscrets de franchir le seuil que pour montrer sa robe d'étoffe chamarrée et sa ceinture, où scintille tout un arsenal de pistolets et d'yatagans. Au fond, quelques Turcs se promènent dans une cour ouverte, qui laisse voir le ciel et un coin de jardin. Nul effort de composition, d'ailleurs, dans ce tableau, qui est comme la première page du poëme lumineux que l'artiste allait racon-

1. Jal, *Esquisses, croquis et pochades*, p. 355 ; 1827.

ter, mais qui présente cette singularité que Decamps n'avait encore vu l'Orient que dans ses rêves.

Ce ne fut en effet que vers la fin de 1827 que l'artiste partit pour le Levant. Le peintre Garneray ayant reçu mission de se rendre en Grèce pour représenter la bataille de Navarin, Decamps l'accompagna. Il vit Constantinople, les îles de l'Archipel grec, Smyrne et une partie du littoral de l'Asie Mineure; mais, dans cette course d'une année, il observa bien plus avec le regard qu'avec le crayon, et il est remarquable en effet que, parmi les nombreux dessins qui nous restent de lui, il en existe à peine quelques-uns qui paraissent avoir été faits d'après nature en Orient. L'artiste, intelligence prompte et merveilleusement douée, n'en rapporta pas moins une moisson de souvenirs d'autant plus précieux que le monde oriental, récemment mis à la mode par les poëtes, était encore singulièrement inconnu. Pour se rendre compte des idées vagues ou fausses qui régnaient alors dans les ateliers, il suffit de se rappeler les mamelucks de fantaisie que peignait Horace Vernet, et les Turcs véritablement carnavalesques qu'on voit figurer dans les tableaux relatifs à la guerre de l'indépendance grecque. Decamps, sans rapporter la vérité tout entière, revenait cependant avec les premiers éléments d'une révélation, et, parmi les œuvres qui ont fait sa gloire, presque toutes ont été inspirées par le souvenir de ce voyage.

Mais avant de devenir le peintre privilégié de l'Orient, Decamps avait à donner dans d'autres genres des marques d'un talent qui, inquiet encore, s'aventurait dans tous les chemins. La lithographie était une des passions du moment; Decamps, qui s'y était essayé dès 1822, revint à cet art expéditif, et il y réussit de la manière la plus heureuse. Sans empiéter sur le travail de M. Burty, qui se propose d'étudier en détail les lithographies de Decamps, il nous faut noter l'album qu'il publia en 1829, et qui représente des sujets de chasse. Le crayon y est manié avec une adresse extrême; les chiens, les chevaux et les chasseurs eux-mêmes sont dessinés avec un esprit rare, et se meuvent dans de grands paysages pittoresques, réels, lumineux, qui montrent que le jeune lithographe contenait un peintre. Nous en dirons autant de quelques feuillets qui portent son nom dans le recueil publié en 1830 sous le titre de *Croquis par divers artistes*. Chaque planche est chargée de dessins, presque tous de petite dimension, et qui n'ont entre eux aucun lien. Ici c'est la tête sérieuse d'un enfant arabe, là une chaumière ombragée par un bouquet d'arbres, plus loin une barque manœuvrée par d'agiles rameurs, la face grimaçante d'un singe, un chariot traîné par des bœufs, et même, dans la mieux venue de ces planches, un charmant profil de femme, tête

penchée qu'encadrent des boucles tombantes, et que Decamps a dessinée avec tout son talent, et, on peut le supposer, avec tout son cœur. Rien n'est fin, rien n'est délicat comme cette suite de croquis, fantaisies déjà savantes où la précision s'allie au caprice, où l'ironie joue avec la grâce. Et, disons-le tout de suite pour n'avoir pas à y revenir, dans les lithographies qu'il a faites depuis lors comme dans ses premières tentatives, Decamps, toujours attentif à la combinaison des clairs et des ombres, s'est montré un inventeur inépuisable, en même temps qu'un ouvrier de la valeur la plus rare. Si, dans l'avenir, quelque érudit s'avise d'écrire l'histoire de la lithographie, qu'il se garde bien d'oublier le nom de Decamps : il est au nombre des maîtres qui ont fait faire à l'art nouveau les plus rapides progrès.

C'est que Decamps, en ces années fiévreuses où la jeune école préparait ses armes, était tout entier aux recherches nouvelles, aux conquêtes commencées, à la lutte contre les vieilles formules. Il le fit bien voir lorsque, au lendemain de la révolution de juillet, il aborda la caricature. L'ancien élève d'Abel de Pujol révéla, dans ce genre, plus d'amertume que de gaieté, plus d'irritation que de moquerie. Ces pièces, parues dans *le Figaro* et dans *la Caricature,* pendant les derniers mois de 1830 et au commencement de 1831, ne sauraient plus avoir aujourd'hui qu'un intérêt historique, et, pour nous, nous n'y chercherons que l'élément pittoresque qu'elles peuvent contenir encore. On conçoit qu'il n'était guère possible à Decamps de perdre l'art de vue, lorsqu'il avait à tourner en dérision un homme ou un principe. Toutefois ces dessins sont d'un comique médiocre, et les meilleurs sont ceux qui expriment un sentiment sévère ou attristé. Deux de ces pièces doivent surtout être signalées : la première, connue sous le titre de *Liberté* (*Françoise-Désirée*), représente une robuste petite fille, qui, coiffée du bonnet symbolique, mais vêtue comme une paysanne et les pieds chaussés de lourds sabots, s'essaye à former ses premiers pas et frappe résolûment le sol, tandis qu'un groupe de personnages en uniforme, la retenant par des lisières, s'efforce vainement d'arrêter dans son essor la redoutable enfant qui veut marcher, qui veut courir. Dans la seconde planche, celle qui s'intitule *Arrêt de la cour prévôtale,* Françoise-Désirée a beaucoup grandi. C'est une belle fille à la taille svelte, à la tournure élégante. Elle est attachée au pilori, pendant que des tortionnaires font rougir le fer qui doit flétrir d'un signe infamant sa jeune épaule immaculée. La victime résignée penche doucement sa tête charmante, et ce qui doit être noté ici, c'est que Decamps, rompant avec la tradition banale, a donné à son héroïne une sorte de beauté intime, pénétrante et toute moderne. Ainsi il

apporta dans la satire politique l'intelligence aiguisée, l'esprit de renouvellement qu'il devait montrer en toutes choses. Toutefois, nous ne faisons aucune difficulté de reconnaître que le crayon de Decamps ne sait pas rire : sa meilleure caricature est celle dont nous venons de parler, — et elle est tragique.

Decamps avait d'ailleurs des visées trop hautes pour s'attarder dans un genre dont le succès n'est que d'un jour et qui le retenait loin de sa voie véritable. Ce n'était plus un crayon, mais un pinceau que réclamait sa main impatiente. Le Salon de 1831 lui permit de se manifester par des œuvres d'une personnalité très-nette et d'une grande diversité d'accent. On y vit figurer *l'Ane et les Chiens savants*, *les Enfants effrayés par une lice*, *l'Hôpital des galeux*, une *Vue prise dans le Levant*, et surtout *la Ronde de Smyrne*. L'émotion fut des plus vives, et dès ce jour il devint certain, pour ceux-là même qui discutaient les tableaux de Decamps, que l'école française comptait un maître de plus.

C'était vrai. Si l'on relit aujourd'hui les critiques de l'époque, on y verra l'avénement du jeune peintre salué par les applaudissements partis des camps les plus divers, et quelquefois les plus singulièrement motivés. L'éloge fut plus instinctif que raisonné. M. Charles Lenormant rapproche Decamps de Lenain, assimilation curieuse, et qui prouve combien le point de vue a changé depuis 1831. C'est que, en effet, Decamps passa d'abord pour ce que, dans le jargon moderne, nous appelons un réaliste. Peut-être s'annonçait-il comme tel dans le choix de certains sujets et par sa manière d'éclairer ses tableaux ; mais qu'il méritait peu ce titre, si l'on songe à ce qu'il ajoutait à la nature, à la façon dont il l'interprétait, à l'à peu près de son dessin, à sa recherche persistante du caractère, et même de la singularité ! Ce qu'il rêvait, il le disait clairement dans sa *Ronde de Smyrne*. Cadji-Bey, le chef de la police turque, parcourt à cheval les rues silencieuses de la ville, pendant que cinq ou six zeybecks s'essoufflent à le suivre à pied, rapides et légers comme des ombres volantes. Ce groupe étrange est plein de mouvement et d'élan ; ce ne sont pas des hommes qui courent, c'est une vision qui passe. L'idée première de ce tableau avait sans doute été puisée dans la réalité ; Decamps l'avait rencontrée un soir, cette patrouille de soldats enfiévrés qui n'est guère plus rassurante pour les honnêtes gens que pour les larrons. Il a eu d'abord l'intention de rester fidèle à ses souvenirs ; il y a même quelque recherche de la vérité du type dans les traits du chef de la police, fonctionnaire venu de Constantinople, à l'embonpoint officiel, aux chairs presque blanches, tandis que les zeybecks ont la peau grillée par le soleil, l'allure asiatique, le corps amaigri par les hasards de la vie nomade et

par les repas incertains. Decamps a senti la note vraie, mais elle ne lui a point suffi. Il a grossi la tête de ses personnages en exagérant les dimensions de leurs turbans; il a raccourci leurs jambes grêles, ou du moins il les a démesurément amincies, si bien qu'il a prêté aux soldats de la patrouille smyrniote un aspect systématiquement bizarre et quelque peu caricatural.

Ce tableau n'en est pas moins une œuvre d'une grande signification; les qualités futures du maître y apparaissent en germe, et aussi ses défauts; il nous a paru curieux de noter que dès le début, et quoi qu'on ait pu dire jadis, Decamps cherchait autre chose que l'imitation littérale de la nature. Ajoutons qu'il appliqua longtemps ce système à la plupart des genres qu'il a traités. Ainsi, à cette même exposition de 1831, à côté de *la Ronde de Smyrne* figurait *l'Hôpital des chiens*, ou *des galeux*, pour laisser au tableau son nom historique. Dans cette peinture, excellente d'ailleurs, Decamps n'a donné place ni à des chiens courants, ni à des lévriers, ni à aucun des animaux consacrés par la peinture héroïque; il a mieux aimé peindre des bassets. Pourquoi? Parce que le basset, corps trapu porté par des pattes trop courtes, est un animal singulier, mal sculpté et d'apparence drôlatique. De là aussi l'amour de Decamps pour le singe. Enfin, l'artiste inquiet n'avait pas un culte moins vif pour le chameau, à qui il a donné si souvent la place d'honneur dans ses paysages d'Orient, par exemple dans le *Joseph vendu par ses frères*, où le héros du drame est bien moins le fils de Jacob qu'un dromadaire gigantesque dessinant sur le ciel bleu la silhouette de son étrange architecture. Ainsi, Decamps poussait jusqu'aux limites extrêmes son horreur pour la banalité, et il sacrifiait une part de la vérité à la recherche du caractère.

Mais le caractère n'est pas la beauté; Decamps le savait, et croyant, comme il l'a dit, son éducation de peintre manquée, il essaya de suppléer par l'étude solitaire aux leçons qu'il avait si mal écoutées chez son maître. Quoiqu'il ne l'eût pas manifesté encore dans ses premières œuvres, Decamps était vaguement préoccupé du style héroïque, dans le paysage surtout. Mais où trouver le style, sinon sous ce beau ciel de l'Italie, au milieu de ces campagnes romaines où Poussin — une des plus constantes admirations de Decamps — avait puisé le motif de ses *Bergers d'Arcadie* et de son *Diogène*. L'auteur de *la Ronde de Smyrne* se mit donc en route pour le pays des merveilles. Divers dessins que nous avons vus à sa vente, et dont nous avons soigneusement relevé les dates, nous apprennent que ce premier voyage (car il y retourna plus tard) eut lieu en 1832 et au commencement de 1833. Il garda de ce pays enchanté une impression éternelle; il en rapporta le goût des vastes perspectives, et, à

son retour, il résuma ses souvenirs et ses nouvelles tendances dans une œuvre à laquelle il attacha toujours un grand prix, *la Défaite des Cimbres.*

Peinte à Paris en 1833 et exposée au Salon de l'année suivante, *la Défaite des Cimbres* est moins un tableau d'histoire qu'une vaste étude de paysage où se déroule accessoirement une scène tumultueuse et vague comme un récit légendaire. Lors de son voyage en Italie, Decamps s'était arrêté en Provence; il avait vu, entre Belsanettes et la Grande-Fugère, cette plaine sinistre où la tradition veut que Marius ait taillé en pièces l'armée des Cimbres. Il emprunta à la réalité les lignes principales de son paysage, mais il agrandit l'horizon et le rendit digne de servir de décor à un drame héroïque.

C'est par la grandeur, en effet, que se recommande cette œuvre hardie. Les plans des terrains se déroulent largement sous les yeux du spectateur; l'immense plaine, coupée de replis symétriques, se ferme au fond par une muraille de hautes collines. C'est dans ces âpres solitudes que le général romain rencontre les cohortes des Cimbres; les deux armées s'entre-choquent, elles emmêlent leurs bataillons dans une horrible tuerie, et déjà des bandes d'oiseaux affamés tournent en cercle dans le ciel, attendant la proie que la mort leur prépare. Les soldats et les chevaux fourmillent innombrables dans cette grande composition; ils n'y ont cependant qu'une importance secondaire, car *la Défaite des Cimbres* ne représente pas une bataille dans un paysage, mais un paysage où deux civilisations, venues de deux pôles opposés, se rencontrent et se heurtent avec un épouvantable fracas. La stratégie traditionnelle des peintres de batailles ordinaires n'a rien à faire ici; la scène est prise de loin et de haut, et telle que la peuvent voir ces vautours rapaces dont le vol menaçant remplit le ciel d'un funèbre battement d'ailes.

Bien que le tableau ait été exposé sans être achevé, il produisit, au Salon de 1834, une sensation profonde. Plus tard, lorsqu'il reparut à la vente du duc d'Orléans et à l'Exposition universelle, l'impression générale fut moins vive, et quelques-uns, qui avaient vu cette grande page en sa première nouveauté, purent constater qu'elle avait beaucoup changé, je veux dire beaucoup perdu. Cette observation était juste : imparfaitement et peut-être péniblement exécutée, la peinture avait noirci; les dessous avaient repoussé, et, en modifiant l'économie primitive des plans, ils avaient troublé la perspective aérienne et altéré gravement l'harmonie générale du tableau. C'est que, au moment où il peignait *la Défaite des Cimbres,* Decamps n'était pas encore sûr de ses procédés; les tâtonnements de son pinceau furent funestes, non au succès, mais à la durée de sa peinture. Quoi qu'il en soit, nul ne pou-

vait prévoir, en 1834, que *la Défaite des Cimbres* subirait dans l'avenir ces altérations fâcheuses; aussi n'y eut-il place, dans les esprits intelligents, que pour la surprise et pour l'éloge. Lui-même, le vaillant artiste, il aimait sa *Défaite des Cimbres*, il la regardait comme un premier pas fait dans la voie de l'art sévère. « Lorsque j'exposai cette grande esquisse, écrit-il, je pensai fournir là un aperçu de ce que je pouvais concevoir ou faire. » Et il ajoute un peu plus loin : « Je vous ai parlé des *Cimbres*, parce que ce sujet est caractéristique de la voie que je comptais suivre; mais le peu d'encouragement que je trouvai d'abord, le caprice, le désir de plaire à tous, que sais-je encore? m'en ont plus ou moins détourné. »

Et comment en pouvait-il être autrement? Ils sont forts entre les forts ceux qui savent résister aux séductions du redoutable ennemi que Decamps nomme lui-même « le désir de plaire à tous. » C'est une faute commune à beaucoup d'artistes de ce temps-ci d'avoir rabaissé le niveau de leur idéal pour en rendre les abords plus faciles à la foule des profanes. Decamps l'avoue avec une franchise qui l'honore; il a sous ce rapport quelque reproche à se faire. Sa situation était, en effet, pleine d'irrésistibles périls : les amateurs s'étaient pris d'un goût très-vif pour ses peintures empruntées à l'Orient, on lui en demandait de tous les coins de Paris. Le Salon de 1834 avait consacré cette forme de son talent. A côté de *la Défaite des Cimbres*, qui ne pouvait être comprise par tout le monde, Decamps avait montré un *Village turc* (c'est le tableau des *Anes*, du cabinet de M. Paturle), une lumineuse aquarelle, *la Lecture d'un firman chez l'aga d'une bourgade*, et *le Corps de garde sur la route de Smyrne à Magnésie*. C'était plus qu'il n'en fallait pour donner la fièvre aux curieux, depuis longtemps lassés des lamentations académiques de Philoctète et des correctes fureurs d'Ajax, fils de Télamon. Dès lors, Decamps trouva dans le monde oriental une mine inépuisable : il était si facile de peindre pour cet amateur un vieux Turc faisant son kief sous l'auvent de sa boutique; pour tel autre une femme revenant du bain, le visage à demi caché sous les plis de son hyachmac! Aussi la vie de l'Orient, ses costumes pittoresques, ses mœurs singulières, ses maisons blanchies à la chaux, son ciel aux étincelantes splendeurs, ont inspiré à Decamps plus d'un tiers de son œuvre, et le public ne s'est pas lassé un seul jour de lui entendre redire ce conte, qu'il contait si bien.

C'est toutefois une question grave que celle de savoir jusqu'à quel point Decamps a compris l'Orient dans son véritable caractère. Pour les critiques de 1834, le problème n'en était pas un; l'applaudissement universel s'était chargé de le résoudre. Beaucoup d'honnêtes personnes qui, en leurs plus lointaines excursions, n'avaient jamais dépassé Saint-Cloud

ou Melun, se déclaraient pleinement satisfaites de l'exactitude avec laquelle Decamps avait reproduit la nature orientale, et elles auraient attesté par serment la ressemblance du portrait. Je ne soutiendrai pas la thèse contraire, n'ayant guère poussé mes courses plus loin que ces prudents voyageurs. Du reste, alors même que Decamps n'aurait jamais possédé ce sens ethnographique, cette divination des races qu'on lui reconnaissait autrefois, sa personnalité n'en serait nullement amoindrie à nos yeux, chacun ici-bas ayant son rôle, et le peintre qui dégage le sens général de la figure humaine étant pour le moins aussi grand que celui qui se renferme dans l'étude minutieuse d'un type spécial. Il est curieux toutefois, puisque notre ignorance n'a pas le droit d'avoir une opinion à ce sujet, de s'en rapporter au témoignage d'un juge qui, à la fois peintre et écrivain, s'est acquis une double autorité sur la question orientale. Nous voulons parler de l'auteur d'*Une Année dans le Sahel*. Dans une des plus heureuses pages de son récit, M. Fromentin, établissant un parallèle entre Delacroix, Decamps et Marilhat, cherche à déterminer le mode sur lequel chacun d'eux a interprété l'Orient. « Decamps, écrit-il, y a vu l'effet, l'opposition nette, aiguë, tranchante, des ombres et de la lumière. Ne pouvant pas atteindre directement le soleil, qui brûle toutes les mains qui le cherchent, il a pris un détour fort spirituel, et, dans l'impossibilité d'exprimer beaucoup de soleil avec peu d'ombre, il a pensé qu'avec beaucoup d'ombre il parviendrait à produire un peu de soleil, et il a réussi. Cette abstraction de l'effet, ce thème invariable des oppositions vives, il les a poursuivis partout, dans tous les sujets de figures ou de paysages, violèmment, obstinément, et avec un succès qui a légitimé ses audaces. Il a beaucoup imaginé, beaucoup rêvé, mais à distance, à travers des partis pris d'esprit, de méthode et de pratique. Il n'est ni vrai, ni vraisemblable; sa supériorité la plus incontestable lui vient de ce qu'il a, comme tous les visionnaires, l'esprit rempli de métamorphoses. Il invente encore plus qu'il ne se souvient[1]. »

Certes, il y a bien d'autres choses à dire de Decamps considéré comme peintre du monde oriental, et si M. Fromentin avait eu à tracer un portrait complet du maître, je ne doute pas qu'il ne les eût dites avec sa franchise et sa finesse. Mais je lui emprunte ces lignes rapides comme une indication d'autant plus précieuse qu'elle vient confirmer mon propre sentiment. Il y a trente ans, la critique voyait dans Decamps un réaliste; nous autres modernes, nous saluons en lui un visionnaire. Assurément la figure du peintre n'en sera point diminuée, car ils ont tous eu l'esprit

1. *Une Année dans le Sahel*, p. 269; 1859.

hanté de visions, ces maîtres que nous appelons grands précisément parce qu'ils se sont élevés au-dessus du niveau banal des réalités vulgaires. Et Decamps est presque un de ceux-là. Cette population bariolée de marchands, de zeybecks, de bourreaux et d'esclaves qui fourmille dans ses boutiques, dans ses corps de garde, dans ses caravansérails, les animaux mêmes qui traversent ce monde de l'Islam, n'ont été pour Decamps que des prétextes bien choisis pour appliquer son système, sa recherche de la singularité, son goût curieux du caractère et aussi ses procédés d'artiste, sa manœuvre de pinceau. Quant à la vérité locale, il en fait assez bon marché. Prenez la plus achevée de ses figures, et comparez-la à un des personnages de Raffet, par exemple, et vous verrez lequel des deux maîtres est resté vague et approximatif, lequel a pénétré jusqu'en ses fibres secrètes l'intime réalité du type. Les paysages de Decamps, si admirablement combinés dans leurs grandes lignes, si solidement équilibrés sur leurs fortes assises, peuvent lui servir indifféremment pour faire défiler une caravane de hadjis et de dromadaires, ou pour les ébats d'un groupe de paysans italiens; la Sainte Famille fuyant les persécutions d'Hérode pourra s'y reposer à son gré, et les moissonneurs de nos provinces méridionales y seront à leur aise pour ramener le soir à la métairie leurs lourdes charrettes criant sous le poids des blés mûrs. Même dans les effets de lumière, Decamps a sacrifié à sa puissante fantaisie. Les touristes les plus paresseux savent que, dans les pays aimés du soleil, les ombres, pour ainsi dire faites de rayons diffus, sont d'une légèreté extrême et vaporeuse. Mais Decamps transpose et exagère; ce qui est blond, il le voit roux; ce qui est roux, il le brûle; il joue, magicien fantasque, avec les bruns et les clairs, et substitue à la douceur attiédie des tons analogues la violence des oppositions brusques et stridentes. N'est-ce pas une chose étrange que de partir pour l'Orient à la recherche du soleil, et d'en rapporter des effets à la Rembrandt?

Decamps songea-t-il jamais au grand maître hollandais, fit-il quelque effort pour rapprocher sa manière de la sienne? Il faudrait se garder ici d'être trop affirmatif; toutefois, la grande personnalité du peintre de Leyde devait inévitablement l'inquiéter. Dans les quelques pages où il a raconté sa vie, il n'a pu s'empêcher de citer Rembrandt qui, en raison même de l'originalité surhumaine avec laquelle il créa sa propre tradition, doit être considéré, dit-il, sinon comme le plus grand, du moins comme le plus extraordinaire des peintres. Mais malgré son admiration pour Rembrandt, il ne songea pas à l'imiter de parti pris; il est certain pourtant que, s'il ne fut pas directement influencé par le maître suprême, il se réchauffa à son foyer en étudiant les plus robustes adhérents de son

école, dont il s'est rapproché quelquefois par la couleur, plus souvent par la pratique. Quand on admire chez Decamps la vigueur extraordinaire des colorations, l'inflexible unité de l'ensemble, la savante combinaison des bruns, des roux et des jaunes, le jeu dramatique des figures noires s'enlevant sur des murailles blanches, la hardiesse exaspérée de certains rouges, on ne peut méconnaître que le principe de ces harmonieuses violences est tout entier dans Pierre de Hoogh et dans Nicolas Maas. Quant à l'exécution libre et hautaine de Decamps, n'est-il pas étrange, n'est-il pas significatif de la retrouver, devinée et sanctionnée par avance, dans l'admirable *Village* de J. Van der Meer de Delft, du musée de La Haye? Assurément, il y a là autre chose que l'effet du hasard. Non que nous accusions Decamps d'avoir dérobé leur secret à ces grands praticiens des Pays-Bas; les fiers procédés dont il s'est servi, il les a trouvés lui-même au prix d'un effort personnel dont son œuvre porte la trace progressive, et s'il est arrivé à des résultats pareils à ceux qui ont fait la gloire des maîtres dont nous venons d'écrire les noms, c'est que, même entre les hommes séparés par deux siècles, il existe des liens de famille, des similitudes de race, de mystérieuses parentés. Quoi qu'il en soit, l'analogie est frappante, et il est curieux que, lorsque, au point de vue du style, Decamps a si vivement regretté de n'avoir pas vécu en communion plus intime avec l'idéal, lorsqu'il a si souvent tourné les yeux vers l'Italie, il soit constamment resté, comme peintre, un disciple inconscient des meilleurs maîtres de la Hollande.

La question des procédés matériels, si importante toujours, l'était particulièrement à cette époque où l'art se transformait dans tous ses modes, et alors que la peinture qu'il s'agissait de faire oublier s'était montrée si imparfaite et si débile. Decamps, l'un des premiers, ramassa le pinceau des bons ouvriers des temps glorieux; dédaigneux des spéculations abstraites d'un spiritualisme qui n'est souvent que le masque de l'impuissance, il comprit que bien peindre est un devoir; il sut quelle quantité d'huile doit imprégner la matière colorante, de quelle manière ce mélange doit s'étendre sur la toile, et comment il faut s'y prendre pour obtenir, par des préparations successives, ces dessous résistants sur lesquels le pinceau viendra jeter ensuite les tonalités suprêmes et faire étinceler l'esprit. Decamps était l'homme de toutes les recettes : de ce beau métier de peinture il savait tout, il savait trop; des toiles, méthodiquement ébauchées, sont restées à sécher pendant des années dans son atelier, dans son officine; il les reprenait ensuite, il les raclait, il les passait à la pierre ponce, il les repeignait et il les laissait sécher encore, obtenant ainsi des couches superposées d'une fermeté merveilleuse qui, se

pénétrant l'une l'autre avec le temps, finissaient par acquérir la consistance et le brillant de l'émail. Cette mécanique pleine de savantes roueries, Decamps commença à l'apprendre, à la créer, pour mieux dire, vers 1833. *La Ronde de Smyrne,* exposée en 1831, est encore une peinture timide et sans relief; *la Bataille des Cimbres* n'est qu'une préparation incomplète, et, nous l'avons indiqué, un essai qui n'a pas réussi. Mais c'est en cette même année (1833) que Decamps peint *les Anes,* du cabinet de M. Paturle, tableau exposé en 1834, et dans lequel l'ardent chercheur révèle toutes ses qualités d'ouvrier. On peut dire que, du premier coup, il menaçait de dépasser la mesure. On connaît cette petite composition que Decamps a lui-même gravée à l'eau-forte. Quelques mots de Théophile Gautier la rappelleraient au besoin à ceux qui l'auraient oubliée, et ils leur permettraient en même temps de juger ce fin tableau des *Anes:* « Ils sont là doux et patients, dans le carrefour, sous la garde nonchalante d'un petit garçon qui regarde vaguement quelque part. Quel joli fond de masures crépies à la chaux qui, parmi les vulgaires moellons, contiennent des fragments de marbre, des fûts de colonnes, des torses de statues antiques, débris des temples païens émiettés par le temps et les hommes! Il y a peut-être excès de rendu dans cette petite toile si charmante d'ailleurs; les pierres tournent à l'agate et au porphyre; à force de solidité, le ciel lui-même semble trouvé dans les veines d'une plaque de lapis-lazuli[1]. »

Ainsi, dès 1833, Decamps était déjà sur la pente d'un danger. Notre bonne foi doit reconnaître que, lancé sur un chemin si hasardeux, il n'a pas su toujours éviter le péril. Le vice de ce système d'exécution à outrance, c'est d'accumuler le détail, c'est de multiplier les accessoires qui, en trompant l'œil amusé, lui font perdre de vue la figure humaine, le héros éternel de toute œuvre d'art. Dans le charmant tableau que nous venons de citer, la rêveuse figurine de l'ânier n'est guère plus intéressante que le groupe des ânes, qui eux-mêmes disparaissent pour le spectateur sous le pétillement capricieux des scories et des mosaïques qui accidentent les murailles. Cette faute, Decamps l'a plus d'une fois commise; mais il suffira d'en avoir cité un exemple.

Quoi qu'il en soit, le Salon de 1834, en plaçant Decamps au premier rang de l'école, lui créait une situation difficile. La route de l'avenir se bifurquait devant lui. D'un côté, *la Défaite des Cimbres,* c'est-à-dire une tentative hardie, un premier pas vers un art relativement grandiose; de l'autre, *le Corps de garde, les Anes,* de lumineuses aquarelles, c'est-

1. *Les Beaux-Arts en Europe,* t. I, p. 201; 1855.

à-dire des œuvres plus facilement comprises de la foule, l'Orient familier et pittoresque, enfin une perspective radieuse de succès pour le reste de la vie. Dans le compte rendu du Salon de 1834, publié par Alexandre Decamps, et où le remarquable article relatif à son frère fut signé par M. Ch. Royer, le point délicat de cette situation fut nettement indiqué, et les paroles les plus doucement amicales engagèrent Decamps à se lancer résolûment dans le chemin de l'art sévère. C'était aussi l'ambition secrète du jeune maître, et ces conseils qu'on lui donnait tout haut, il en avait peut-être inspiré la pensée à son frère, car ce curieux volume, *le Musée*, est un peu l'œuvre des deux Decamps; Gabriel aura pensé tout haut pendant qu'Alexandre tenait la plume.

Les amateurs qui avaient pu deviner que deux éléments, non pas hostiles mais divers, se partageaient les inquiétudes de Decamps, ne furent pas édifiés tout de suite sur le parti qu'il embrassa. Pendant les cinq années qui s'écoulèrent de 1834 à 1839, il mit une sorte de coquetterie à ne pas exposer. Cette période fut néanmoins employée à l'exécution d'un grand nombre d'œuvres d'une variété singulière : le *Joseph vendu par ses frères* (1835), *les Enfants jouant avec des tortues* (1836), le *Moïse sauvé des eaux, les Experts* et *les Bourreaux à la porte d'une prison* (1837), *la Rue d'un village en Italie* (1838), et bien d'autres productions exquises ou fortes occupèrent pendant ce temps son puissant caprice. A peine achevées, ces œuvres passaient de son atelier dans le cabinet des amateurs impatients. Quant au public, il savait que Decamps travaillait, et il attendait. Lorsque l'artiste reparut au Salon de 1839, on eut le secret de son long silence, et l'on salua dignement son retour.

J'estime qu'on aurait eu mauvaise grâce à ne pas se montrer satisfait d'un peintre qui, indépendamment de la plupart des tableaux que nous venons de citer, envoyait à l'exposition le *Samson combattant les Philistins, un Café dans l'Asie Mineure, le Supplice des crochets,* et quelques autres toiles encore. A vrai dire, c'était là tout un musée. Dans ce choix si habilement varié de cadres où la solennité se trouvait côte à côte avec l'ironie, où les sujets bibliques se mêlaient aux souvenirs souriants ou lugubres du monde oriental, les connaisseurs éblouis ne savaient auquel courir. Que si, revenant par la pensée à des temps que nous n'avons pas connus, nous essayons de retrouver la trace de l'émotion que les juges délicats durent ressentir, nous pourrons constater que, malgré des qualités éminentes, les trois motifs empruntés à la Bible, le *Joseph*, le *Moïse* et le *Samson,* semblaient prouver que le talent de Decamps n'était pas tout à fait à la hauteur de ces grands sujets. La dimension restreinte des figures, leur rôle en quelque sorte subordonné dans le paysage, la curiosité

étincelante de l'exécution, le piquant de l'anecdote substitué au sérieux de l'histoire, tout dans ces tableaux montrait que Decamps était alors plus préoccupé de l'élément pittoresque que de l'ampleur et de la gravité du style. Bien que les personnages y apparaissent groupés avec un merveilleux esprit, bien que l'originalité de l'arrangement ait renouvelé la banalité de ces thèmes consacrés, il y manque la grandeur, ou du moins toute la grandeur qu'on y voudrait voir. Aussi les sujets orientaux que Decamps exposait en même temps étaient-ils faits pour satisfaire plus complétement les juges difficiles. *Le Supplice des crochets, les Bourreaux à la porte d'une prison, les Enfants jouant avec des tortues*, frappèrent beaucoup les spectateurs par la nouveauté des types, par la netteté de l'accent, par cette allure personnelle et résolue qui prouvait que le talent de Decamps était en partie fait de volonté. *Les Crochets, les Bourreaux*, c'est du pittoresque encore; mais il est poussé si loin, le sentiment qui a présidé à l'exécution de ces œuvres nous enlève si bien aux réalités monotones de la vie quotidienne; le coloris et la lumière, les mérites d'une exécution libre apparaissent ici si éclatants, qu'on doit comprendre le succès obtenu par Decamps à la suite de cette mémorable exposition de 1839, qui reste une des plus heureuses dates de sa vie.

C'est que Decamps, comme peintre, traversait alors sa meilleure période, et on le vit bien en étudiant à ce même Salon une œuvre exquise, *les Experts*. Bien des fois déjà, Decamps, rajeunissant un motif qui avait été cher à Téniers, à Watteau, à Chardin, s'était amusé à chercher dans les faits et gestes du singe la comédie éternelle de l'homme. Dans un genre, qui n'exige pas sans doute un génie épique, mais où il est plus particulièrement facile de ne pas réussir, Decamps trouva des inventions de la plus amusante ironie. Les singes furent bien souvent les héros, les marionnettes de son théâtre. Assis devant un pupitre chargé de musique, ceux-ci jouent du violon, et ils en jouent en virtuoses, car leur petite tête se penche et se dandine pour accompagner le rhythme heureux de la mélodie; accroupis au fond d'un atelier, ceux-là font de la peinture, et, à voir les tableaux qu'ils ébauchent, on s'étonne de trouver en eux d'aussi robustes coloristes. A côté des singes artistes sont les singes ouvriers, grands maîtres en boulangerie, en pâtisserie, en cuisine, et qui, debout devant leurs fourneaux ardents, subodorent en connaisseurs le parfum des sauces commencées. C'est de la petite comédie, en vérité, mais elle dit si bien ce qu'elle veut dire, qu'elle s'élève au niveau de l'art.

C'est du reste dans *les Experts* que l'auteur est parvenu à donner à sa fantaisie la forme la plus heureuse. Il s'agit ici d'une chose grave, et qui nous intéresse tous, nous les appréciateurs jurés, les gourmets en

fait de peinture. Au milieu d'un vaste atelier meublé de la manière la plus pittoresque, on vient de placer sur un chevalet un superbe paysage qui ressemble à un Poussin, — à un Poussin peint par Decamps. L'attribution du tableau est douteuse, il faut en déterminer avec précision l'authenticité et la valeur. Le doyen des juges, un vieux singe, un singe de bonne maison d'ailleurs, qui a beaucoup vu et beaucoup retenu, est assis devant le chevalet, et il examine, il hésite peut-être, car c'est chez les singes surtout et chez les experts que « le doute est le tourment de la clairvoyance. » Ses acolytes, sérieux aussi, attendent qu'il ait parlé, pendant qu'un jeune clerc, ignorant de son bonheur, s'ennuie de ce long examen, et songe qu'il serait plus doux de faire des gambades sous les arbres de la cour. Et tout cela est fin, charmant, spirituel au possible, et peint d'un pinceau qui effleure la caricature sans y entrer, et qui mêle dans la mesure permise l'intelligence à l'instinct, le sourire à la grimace, l'humanité à la *singerie.* Il faut ajouter que ce tableau des *Experts* est un chef-d'œuvre d'exécution. Je ne vois pas à quelle époque on a mieux peint en France. Le choix du détail savamment subordonné aux figures, la douce lumière d'intérieur qui baigne l'atelier, les verdures intenses du paysage soumis à l'appréciation des juges, le goût des ajustements et des costumes, tout ici est d'un bonheur rare, d'une adresse merveilleuse, tout abonde en qualités vraiment hollandaises. Ce tableau, exécuté selon les règles de la plus saine pratique, est tel aujourd'hui qu'il a été peint; il ne doit pas subir d'altération : la couleur, résistante et riche, s'est changée en émail, et elle en aura la durée. Les longs efforts de Decamps ont donc eu cette récompense. Il ne suffit pas de bien peindre, il faut peindre pour toujours.

Mais que dirait le maître que nous avons perdu s'il nous entendait faire ainsi l'éloge du tableau des *Experts?* Il se plaindrait peut-être; que dis-je? il s'est plaint par avance. « Je suis le peintre des singes, et bien connu pour tel, » écrit-il avec amertume dans sa lettre à M. Véron. Ici Decamps exagère un peu; si l'on a applaudi aux caprices de son esprit en belle humeur, on a aimé aussi le puissant artiste pour ses hautes tentatives, on l'a suivi dans son rêve. La partie intelligente du public ne pouvait oublier *la Défaite des Cimbres* et tant de paysages où s'était manifestée sa constante recherche du caractère. Elle attendait beaucoup de lui. Lui-même, malgré la plainte qu'il a pu formuler plus tard, il le savait; il voulait conquérir de haute lutte cette estime que nul ne songeait à lui refuser. Il entreprit alors un nouveau voyage dans le Midi, curieux de revoir cette Provence où il avait trouvé le motif de *la Défaite des Cimbres.* En 1839 il était à Toulon, et nous le savons par la date



BOCOURT.D SOTAIN.S

LES SINGES CUISINIERS.

qu'il a pris soin d'inscrire au bas d'un dessin qui représente *Deux Forçats*, et que le lecteur doit connaître par la reproduction qu'en a faite un habile lithographe. Le tableau des *Gorges d'Ollioulles*, qu'on a vu à diverses reprises passer en vente publique, doit aussi avoir été peint à cette époque. Mais Decamps poussa plus loin sa promenade : il revit une partie de l'Italie, et il revint plus préoccupé que jamais de la pensée de faire un pas de plus dans la voie de l'art austère et d'incarner son rêve dans une œuvre héroïque.

Ce beau résultat, qui semblait fuir sans cesse devant lui, il le chercha d'abord avec le crayon : *le Siége de Clermont* et l'*Épisode de la défaite des Cimbres*, qu'il exposa en 1842, figurent certainement au nombre de ses productions les plus sérieuses. Le second de ces dessins, qui appartient aujourd'hui à M. Fau, est surtout remarquable; la composition en est superbe, et dans le sauvage accoutrement que Decamps a donné à ses guerriers, dans le style rudimentaire de leurs armes et de leurs chars, il y a, non pas la trace d'une recherche archéologique, mais un certain sens historique de ces rudes civilisations primitives. Ces dessins n'étaient toutefois qu'une préparation intelligente à la série de compositions qu'il a consacrées à l'histoire de Samson, noble poëme qui, à bien des égards, reste l'œuvre capitale de sa vie, celle où il a mis le plus de sa volonté et de son sentiment personnel. Je n'ignore pas qu'on a prétendu le contraire, et qu'on a accusé Decamps d'avoir puisé l'idée et les détails de son *Histoire de Samson* dans les compositions de François Verdier sur le même sujet. Mais pour peu qu'on veuille y regarder de près, on reconnaîtra qu'il n'existe entre les œuvres des deux maîtres que de lointaines analogies. Verdier est, on le sait, un assez triste peintre qui, formé dans l'atelier de Lebrun, imagina d'imiter Poussin au moment où l'école française, conduite par les Boullogne et par les Coypel, marchait à grands pas vers la décadence. Mais, atteint de toutes les maladies de son temps, il lui était interdit de sortir des voies de l'imitation académique; toute conception originale lui restait fermée; il a compris la légende de l'Hercule biblique comme on la pouvait entendre en 1700. Decamps y a vu des motifs plus dramatiques, plus accentués, plus humains, et il a traité ces sujets éternels à la moderne, et, pour tout dire, à la Decamps. Ses neuf dessins, qui appartiennent aujourd'hui à M. Benjamin Delessert et qui furent exposés en 1845 et en 1855, sont trop universellement connus pour qu'il soit besoin de les décrire en détail. Nous nous bornerons à rappeler, pour l'heureuse nouveauté de la pensée et la hardiesse du faire, cette première page où l'on voit Samson qui, assis sur un quartier de roche, regarde fuir dans la plaine les renards enflammés qui vont mettre

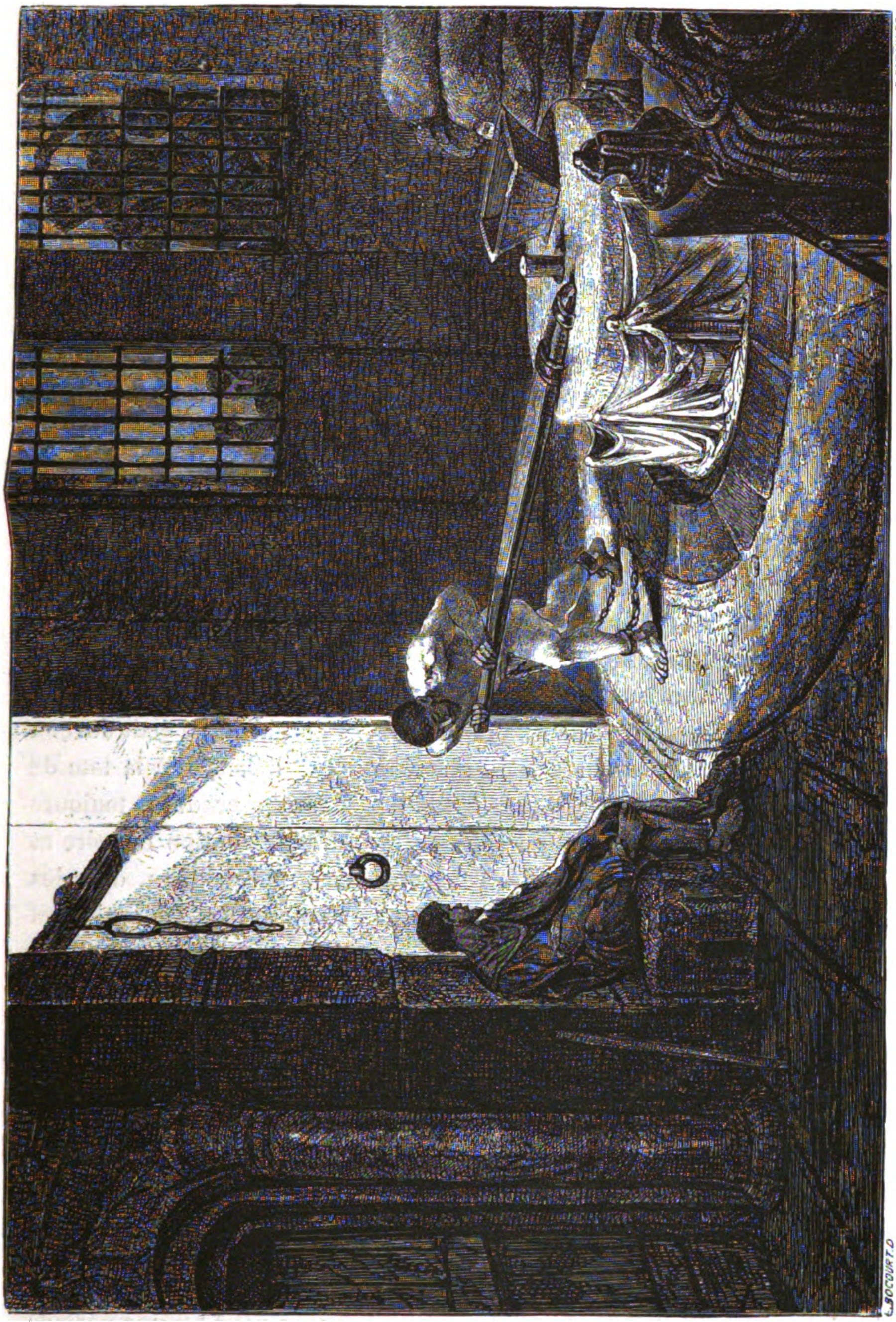
le feu aux moissons des Philistins. Plus loin, n'est-il pas admirable d'élan et de sainte fureur lorsque, s'étant armé de la mâchoire traditionnelle, il écrase ses ennemis épouvantés? Quel mystérieux paysage nocturne que celui où, facétieux et formidable, le géant biblique emporte sur ses épaules les lourdes portes de Gaza! Qu'il est beau de colère et de passion lorsque, trahi par sa maîtresse, il se lève effaré de la couche déloyale et rompt comme des fils d'araignée les câbles dont on a lié ses bras nerveux! Quelle page sinistre enfin que celle où l'on voit le grand vaincu réduit à tourner la meule comme une bête de somme, lui qui tout à l'heure était la force et la justice! Chacun des dessins de l'*Histoire de Samson* mériterait une description et une étude spéciales; on y pourrait suivre les développements d'une pensée qui hésite parfois, mais qui se relève aussitôt; on y saisirait sur le vif l'effort d'une volonté qui cherche le drame humain, et qui le trouve dans la vérité d'une attitude, dans la justesse d'un mouvement, sinon dans sa beauté souveraine et éternelle. C'est là aussi qu'on pourrait voir, dans toute leur évidence, les hasards, les infirmités du dessin de Decamps. Pour n'en citer qu'un exemple, il semble que dans une suite de compositions destinées à la glorification d'un même héros, ce héros devrait conserver toujours son individualité. Il n'en est rien : ici, le Samson a quelque chose du type arabe; là, il ne lui reste plus que les vulgarités d'un robuste modèle; enfin, dans la scène qui représente l'écroulement du temple, il affecte la majesté d'un Jupiter classique. A cette époque tardive de sa vie, Decamps eut quelquefois ce malheur de mêler ainsi les éléments que lui fournissait la tradition avec les inspirations de sa propre nature; le sentiment qu'il avait de l'unité s'en trouva plus d'une fois compromis. D'ailleurs, dans l'*Histoire de Samson* comme dans la plupart de ses tableaux, les figures se dessinent par la silhouette, par le mouvement, par la pantomime générale, qui est toujours intelligente et juste; mais elles pèchent par le dessin intérieur qui, à vrai dire, existe à peine. Les reliefs et les méplats, vaguement juxtaposés, expriment les anatomies les plus hasardeuses. C'est le triomphe de l'à peu près. Decamps avait vu l'Italie, il avait le culte théorique des formes savamment écrites; mais telles furent les constantes rébellions de sa nature, qu'il demeura toute sa vie le contraire d'un Florentin.

Il n'en persista pas moins dans une lutte éternellement honorable pour sa mémoire. Les cinq ou six années qui suivirent le Salon de 1845 furent absorbées par ce combat. Sans renoncer à ses sujets habituels (le *Souvenir de la Turquie d'Asie* est de 1846, *les Joueurs de boules* et *les Laveuses*, de 1847), il continua à chercher, dans le paysage surtout, plus

de grandeur dans les lignes, plus de poésie dans les horizons. Ici il a mieux réussi que dans les figures, et il a obtenu de superbes résultats. Malheureusement, ce progrès coïncide dans le développement historique de ses œuvres avec un certain alourdissement de la main qui, en exagérant la solidité de sa peinture, menaçait de la rendre opaque et presque impénétrable. Moins maître de son pinceau que par le passé, Decamps commence à lui permettre des empâtements excessifs et qui vont jusqu'à envahir les ciels; en même temps, l'exécution des premiers plans l'occupe outre mesure; il y accumule les cailloux, il y fait pousser un amas d'innombrables brins d'herbe, les fleurettes qu'il sème dans les gazons y brillent comme des rubis ou des topazes enchâssés dans un jaspe vert. Tout se solidifie et se concrète; l'âge de pierre est venu. Certes, c'est toujours Decamps qui invente, c'est toujours Decamps qui peint; mais, dans la moindre de ses œuvres, on sent un effort exagéré et comme une immense tension de l'esprit.

Ces symptômes inquiétants se manifestèrent avec évidence au Salon de 1846. Un tableau d'un sentiment profond, d'une puissante mélancolie, *le Retour du berger,* montra une lourdeur de main bien faite pour attrister les admirateurs du maître : Decamps avait voulu peindre la pluie; c'était du plomb et non de l'eau qui tombait sur la campagne, sur le berger, sur son troupeau. L'effort n'est pas moins visible dans le tableau d'*Éliézer et Rébecca,* peint en 1847 et exposé en 1851. On se rappelle ce bas-relief d'une simplicité systématique, où Decamps a voulu sans doute imiter Poussin, mais où il a oublié, lui qui les connaissait si bien, les lois essentielles de la composition, et même un peu, ce qui n'est pas moins grave pour lui, le principe de l'unité dans la couleur. Il nous souvient que, lorsque cette sérieuse page fut exposée au Palais-Royal, nous fûmes frappé du désaccord qui existait entre les terrains et le ciel, et nous fîmes tout haut la remarque que ces deux parties du tableau n'étaient pas contemporaines et n'appartenaient ni au même pinceau ni à la même impression morale [1]. C'était là un des résultats inévitables du système que Decamps a trop souvent mis en pratique. Abandonner capricieusement l'œuvre entreprise, l'oublier pendant des années et la reprendre ensuite pour l'achever, c'est s'exposer à bien des mécomptes. Comment faire renaître l'émotion disparue, comment réveiller l'inspiration endormie? La Muse est une femme : tel qui, se trouvant seul à seul avec l'amoureuse, ne sait pas saisir l'heure propice, risque fort, s'il rencontre plus tard la coquette, de n'en être pas reconnu.

1. *L'Événement,* 5 février 1851.



SAMSON TOURNANT LA MEULE.

Le talent de Decamps subissait donc un commencement de crise, lorsque les événements de 1848 survinrent. On pouvait, même sans y mettre d'effort, le considérer comme un des artistes dédaignés par les administrations de l'ancien régime, qui s'était contenté de le nommer chevalier de la Légion d'honneur (1839), mais qui, au regret de tout le monde (le Louvre en pleure encore aujourd'hui), s'était religieusement abstenu de lui commander ou de lui acheter le moindre tableau. Je me rappelle fort bien qu'à cette époque Decamps nous apparaissait comme une victime de plus dans le martyrologe des artistes. En outre, il était incontestablement au premier rang parmi les plus glorieux représentants de l'école française. Aussi, lorsque les peintres essayèrent de se réunir pour délibérer sur les intérêts de leur corporation, Decamps se trouva-t-il tout naturellement mêlé à ces luttes où le désordre des idées se fit jour avec tant d'éclat et qui, par bien des raisons, devaient demeurer stériles. Decamps eut son rôle dans cette fameuse séance de la chambre des députés où tant de paroles peut-être excellentes se perdirent dans tant de bruit. Plus tard, nous l'avons vu présider à l'École des beaux-arts la *Société nationale des artistes.* Perdu dans les rangs de la foule, nous couvions du regard ce président aimable et farouche. Decamps avait toutes les qualités du monde, mais son passé ne l'avait pas initié au rigorisme des mœurs parlementaires. Sitôt qu'une idée hétéroclite se manifestait dans la discussion, et l'accident ici était devenu la règle, il s'agitait sur le fauteuil présidentiel, et il lançait à la tête de l'orateur malencontreux quelques bouts de phrases saccadées, toujours pleines de sens, mais débitées sans la moindre précaution oratoire et sans grand souci du beau style. Tel il fut aussi, nous dit-on, dans les délibérations plus intimes et plus sérieuses du comité des 72, qui avait reçu mission de poser les règles d'une organisation nouvelle pour l'encouragement des arts. Ai-je besoin d'ajouter que, lorsque les artistes furent appelés à élire le jury des expositions, le nom aimé de Decamps sortit toujours l'un des premiers du scrutin? C'est que son caractère inspirait un respect universel; il pouvait être parfois un peu brusque en apparence et d'un abord un peu sec, mais c'était le plus bienveillant, le plus charmant des hommes... Qu'on relise d'ailleurs sa lettre à M. Véron : c'est à Decamps lui-même qu'il faut demander son portrait.

Mais Decamps avait alors de grandes tristesses; il se sentait malade; sa main, agitée d'un tremblement nerveux, avait peine à conduire le pinceau au gré de sa volonté. Dès lors commença pour lui une période où le travail, devenu difficile, s'interrompait fatalement, et où un jour de labeur était suivi de semaines inactives. Il prit la résolution de

renoncer à la peinture, et il quitta Paris. A la fin d'avril 1853, on put assister à la vente de son atelier; ses tableaux achevés, ses ébauches, ses dessins, les costumes, les armes qu'il avait rapportées d'Orient, et jusqu'à ses instruments de travail, tout fut dispersé aux enchères dans cette vente qui eut la solennité d'un adieu. Decamps se retira alors dans une petite propriété qu'il venait d'acquérir aux environs d'Agen. Là, dans cette retraite du Veyrier où il retrouva un ciel qui lui rappelait l'Italie, il vécut d'une vie plutôt contemplative que laborieuse. C'est du Veyrier qu'il écrivit, en 1854, la fameuse lettre adressée à M. Véron. Et, on doit le remarquer, cette lettre fut, comme tel et tel de ses tableaux, une victoire de sa volonté. En proie au mal qui lui faisait de si mauvaises heures, Decamps a dû s'y prendre à deux fois pour venir à bout de ces quelques pages, qui, commencées le 20 octobre, ne furent achevées que le 15 novembre. Noter ce fait, c'est dire que pendant la première partie de son séjour au Veyrier, Decamps ne put entreprendre qu'un très-petit nombre de peintures.

Il était encore dans le Midi de la France lorsque s'ouvrit l'Exposition universelle de 1855. On sait quel succès y obtinrent ses ouvrages, et comment l'illustre maître fut au nombre des privilégiés qui se partagèrent les dix grandes médailles d'honneur. On se rappelle cette exposition qui réunissait soixante productions de Decamps, tableaux de chasse et d'animaux, scènes orientales, compositions bibliques, intérieurs familiers, paysages, aquarelles, dessins, tout un œuvre, tout un monde. Ce ne fut pas un des moindres spectacles offerts à la curiosité de la foule. Un fait intéressant à redire, c'est que, lors du premier classement, tous les tableaux de Decamps avaient été rangés les uns à côté des autres; on s'aperçut alors que cette réunion d'œuvres faites à des moments si divers accusait une certaine monotonie de coloration, et, des amitiés intelligentes étant intervenues, on imagina de mêler les Decamps avec les Théodore Rousseau, dont les forêts et les prairies vinrent ainsi rafraîchir, comme de vertes oasis, le désert torride où le peintre de l'Orient avait promené sa sévère fantaisie.

Et ce fut la première fois, peut-être, qu'on put se rendre compte des qualités qui manquaient à Decamps, considéré comme coloriste. Ici, comme en toutes choses, il avait évidemment un parti pris. L'exactitude du ton local n'était pas au nombre de ses ambitions, et il ne saurait être rangé parmi ces peintres qui modifient le principe de leur coloris devant les spectacles changeants de la nature. Malgré la vivacité de quelques ciels d'un bleu pur, malgré l'éclat de quelques murailles blanches, la longue série des tableaux de Decamps se déroulait à l'Expo-

sition universelle comme une ligne monotone, qui passait du jaune d'ocre au brun clair, de la terre de Sienne au bitume, montant et descendant tour à tour l'échelle des tons chauds, roussis, torréfiés. C'est que Decamps a cherché l'unité dans l'emploi des analogues, et non l'harmonie dans les contrastes, choisissant ainsi le chemin le plus aisé et se rapprochant des adhérents de l'école rembranesque qui, eux aussi, se sont bien moins inquiétés de la couleur propre des objets que de leur clair-obscur et de l'intensité du ton dans le jeu varié de la lumière et de l'ombre. Mais ici Decamps retrouve toute sa supériorité, et il s'affirme comme un maître de la qualité la plus exquise. Coloriste secondaire, il est, qu'on me permette ce barbarisme, un *clair-obscuriste* de premier ordre; il peut tendre une main fraternelle aux magiciens d'Amsterdam et de Harlem. Il restera de Decamps tel intérieur de cour, tel dessous de porte, telle fenêtre entr'ouverte où l'on voit glisser la lumière diffuse, jouer le rayon, et où l'on peut surprendre, dans une demi-teinte d'une adorable transparence, le mystère du jour douteux, la poésie de l'ombre éclairée.

L'exposition de 1855, en rapprochant pour un instant des œuvres diverses par la date et par l'émotion, permit aussi d'étudier Decamps comme paysagiste. La manière dont il a interprété la nature tient une grande place dans la synthèse de son talent. L'enfant qui avait fait l'école buissonnière dans les plaines de la Picardie, le voyageur qui avait tour à tour posé son pied poudreux sur les terres bibliques ou sur le sol sacré de l'Italie, le rêveur qui avait promené ses inquiétudes dans le Midi de la France et dans les environs de Paris, se confondaient à certaines heures, emmêlaient leurs souvenirs et faisaient de lui un paysagiste de génie. Non qu'il ait apporté dans ce genre de peinture plus de respect pour la réalité qu'il n'en a montré dans les autres; loin de là : Decamps n'est véritablement peintre de paysage que lorsqu'il oublie les impressions particulières de telle promenade ou de tel voyage pour généraliser son sentiment sous une formule poétique, et lorsqu'il redevient le visionnaire dont M. Fromentin nous parlait tout à l'heure. Ici encore il n'est pas absolument original, il doit quelque chose à la tradition. On a remarqué que, dans les colorations vigoureuses qu'il donne à ses terrains déchirés, il semble s'être souvenu parfois de Huysmans de Malines; plus souvent encore, dans les plans savamment étagés de ses lointaines perspectives, dans les fabriques qu'il construit sur ses rochers aux fortes assises, c'est à Poussin qu'il a songé. Si les vues qu'il a rapportées d'Orient n'ont pour la plupart qu'un aspect purement pittoresque, les campagnes qui servent de décor à ses compo-



LE HÉRON.

sitions bibliques sont d'une majesté imposante. On connait les beaux dessins qu'il a faits à propos des fables de La Fontaine : dans ces compositions, dans *le Héron* par exemple, que nous reproduisons aujourd'hui, les figures et les animaux sont tout à fait épisodiques; mais ces nobles paysages, vraiment conçus sur le mode poussinesque, sont au nombre des plus sévères, des plus grandioses qui aient été rêvés de notre temps. — Qui donc, si nous revenons à ses tableaux, a su peindre de plus beaux ciels? Ici, ce sont des bandes horizontales de nuages qui enveloppent un tragique coucher de soleil; là (dans *la Pêche miraculeuse* notamment), ce sont des profondeurs dorées qui font penser à Claude Lorrain. Les personnages et les animaux que Decamps sème dans ses campagnes sont d'ailleurs admirablement choisis pour en relever l'accent. Nul n'oubliera, pourvu qu'il l'ait entrevu une fois, ce tableau du *Désert*, qui, exécuté en 1849, figura avec tant d'autres œuvres exquises à l'Exposition universelle. Un cadre de petite dimension enferme une plaine immense. C'est le soir : un éléphant s'avance à pas lourds aux bords d'un étang entouré de roseaux, lorsqu'il voit tout à coup se dresser dans les jongles un tigre qui le regarde de ses yeux clairs. L'éléphant secoue au vent ses gigantesques oreilles, et s'arrête effrayé devant la bête rampante. Il doit se passer ainsi au fond des solitudes de l'Inde de ces duels étranges qui n'ont pour témoins que le désert et les étoiles. C'est à propos de cette peinture, qui laisse à qui l'a vu une longue impression de terreur, que Théophile Gautier a pu dire : « Decamps n'exprime pas d'idées; il en fait naître. »

Pour ces raisons et pour bien d'autres, le succès de Decamps à l'exposition de 1855 fut des plus vifs. Quelques critiques se produisirent sans doute, et c'est même alors, ainsi que nous l'avons noté au début de ce travail, que le cher maître fut pour la première fois discuté; mais cette opposition, timide d'ailleurs, se perdit dans la rumeur de l'applaudissement public. L'écho en arriva jusqu'à Decamps. Quoique malade encore, il sentit recommencer sa jeunesse, et il reprit le pinceau. Les quelques tableaux qu'il fit alors ne furent pas exposés, mais plusieurs ont figuré dans les ventes, et c'est à l'hôtel Drouot qu'on a pu les étudier. Ainsi, nous nous rappelons avoir vu passer à la vente de M. Véron une bien intéressante peinture, *le Laboureur, effet du matin*, qui porte la date de 1857. Notre impression, vivante aujourd'hui comme hier, nous montre encore dans ce tableau un Decamps un peu effacé; le talent du maître baissait alors, ou du moins il subissait une transformation grave. Plus de violents contrastes de blancs et de

noirs, plus d'accent dans la manière de découper les figures sur les fonds; mais il y avait aussi dans cette peinture le signe d'une recherche nouvelle : en se mêlant plus intimement au paysage de la France du Midi, Decamps s'était aperçu que la nature est moins noire qu'il ne l'avait cru d'abord; l'effet, dans *le Laboureur,* était limpide et doux, tout s'enveloppait d'une coloration modérée et blonde. C'est que Decamps, artiste essentiellement sincère, était de ceux qui, inquiets de la perfection, vont cherchant sans cesse et se renouvelant toujours.

On le vit bien pendant les deux dernières années de sa vie. Plus ou moins guéri de son mal, il avait quitté le Veyrier et était venu s'établir à Fontainebleau. Il travaillait beaucoup, mais non sans inquiétude, et d'ailleurs constamment occupé de la recherche du style et d'une simplicité plus grandiose. On a pu voir à sa vente suprême quels beaux projets s'agitaient dans sa tête ardente; il voulait évidemment aborder des sujets de plus en plus difficiles, il voulait surtout agrandir la dimension de ses personnages, et, sous ce rapport, se rapprocher de Poussin. En même temps, il songeait à modifier ses procédés : une ébauche que nous avons vue lors de la dispersion de son atelier est pleine d'enseignements sur ce point; nous voulons parler de *la Fuite de Loth,* dont la préparation était conçue dans une gamme faite de rose et de lilas clair. L'aspect en était des plus étranges; mais Decamps se proposait de revenir sur cette ébauche avec de savants glacis, ce qui montre qu'il avait renoncé à ses anciennes méthodes et qu'il ne voulait plus peindre sur ces préparations opaques qui donnaient à sa peinture tant de vigueur, mais qui parfois aussi la faisaient lourde et plombée.

Il avait bien des projets encore : les œuvres de ses dernières années sont inspirées pour la plupart par le sentiment qui lui a dicté sa lettre à M. Véron, c'est-à-dire par cette conviction, de plus en plus affermie chez lui, que son talent l'appelait aux grandes choses; il gémissait d'être condamné « au tableau de chevalet à perpétuité, » il rêvait d'une œuvre de longue haleine qui, comme autrefois l'*Histoire de Samson,* lui eût permis d'utiliser ses études nouvelles et de rendre manifestes à tous les dons héroïques qui étaient en lui. On sait quel sinistre dénoûment est venu couper l'aile à ces beaux rêves : Decamps aimait l'exercice du cheval; tous les jours il galopait, actif et presque jeune, dans les allées de la forêt de Fontainebleau ; la promenade qu'il fit le 22 août 1860 devait être la dernière. L'existence humaine tient à de terribles hasards; un cheval s'effraye et s'emporte, et quelque heures après un homme d'une rare intelligence, un maître à jamais regrettable expire dans une épouvantable agonie. Le lendemain, on se racontait dans Paris les détails de la mort de

Decamps : l'impression fut universelle et profonde; le 25, ses amis connus et inconnus se groupèrent autour de son glorieux cercueil, et, la funèbre cérémonie achevée, chacun se dispersa, évoquant dans sa mémoire le souvenir de tant d'œuvres viriles, de tant de pages charmantes, et se promettant bien de ne pas oublier celui qui, par son pinceau et par son crayon, lui avait fait de si belles joies.

Et comment l'oublier ce maître qui, en un temps où l'art nouveau s'affirmait au milieu des orages, a figuré au premier rang dans toutes les batailles et a gagné à lui seul tant de victoires! Mais la lutte extérieure à laquelle le monde a applaudi n'est rien auprès de celle que Decamps eut à subir avec lui-même, dans les inquiétudes silencieuses de sa conscience troublée. Ici sa vie fut un véritable combat, car deux forces se partageaient son talent; et pendant que l'une le poussait dans les voies sévères du grand art, l'autre le ramenait aux fatales séductions de l'art charmant. Quelque chose assurément a manqué à son génie, et par suite à la forte unité de son œuvre. On peut, au nom de la beauté méconnue, lui adresser de graves reproches; on peut lui dire qu'il n'a pas vu l'homme sous ses grands aspects, et que, s'arrêtant aux surfaces, il n'a point fait jaillir de l'âme les sources vives de l'émotion éternelle. C'est vrai : Decamps n'est pas de la taille des héros, il n'est pas de la race des demi-dieux. Mais s'il n'est point arrivé à réaliser la beauté, il a poussé très-loin le caractère, il a été un merveilleux praticien, il a attaché son nom aux plus beaux paysages de l'école moderne; révélateur d'un monde, il a eu l'esprit, la fantaisie et la force, et, poëte, il a rendu les mystérieux combats de la lumière et de l'ombre comme un petit-fils de Rembrandt.

PAUL MANTZ.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

VIII

LES DIFFÉRENTS PEUPLES, SUIVANT LEUR GÉNIE, ONT ACCUSÉ DANS L'ARCHITECTURE LEUR PRÉFÉRENCE POUR L'UNE OU L'AUTRE DES TROIS DIMENSIONS

Par cela même que divers sentiments s'attachent à la prédominance de telle ou telle dimension de l'architecture, nous voyons les différents peuples faire prédominer dans leurs monuments tantôt la profondeur, tantôt la largeur, tantôt la hauteur, et cette préférence tient au génie de leur religion, aux habitudes de leur esprit ; elle dépend de la direction que reçurent dès l'origine leurs pensées.

Comme l'a dit Ziegler dans ses *Études céramiques*, « le sens (au physique) est un état de la forme qui permet de saisir au premier coup d'œil les différences entre une dimension et les autres, entre la hauteur et la largeur,

1.
Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860, 1er août et 1er décembre 1861.

entre une façade et ses côtés. » Or, le sens matériel des diverses architectures répond à leur signification poétique, à leur sens moral. Si le climat et la nature des matériaux disponibles ont influé partout sur le caractère de l'architecture, cette influence incontestable s'est fait sentir principalement dans la couverture de l'édifice; quant au sens matériel de son développement, il est lié sans aucun doute par un rapport secret avec les idées de la nation, avec sa manière d'imaginer le monde moral et de comprendre la divinité. Chez tous les peuples, les plus anciens artistes furent des prêtres : voilà pourquoi l'architecture commença par être symbolique, et ce symbolisme s'exprima tout d'abord par le choix de la dimension dominante. Un coup d'œil jeté sur l'histoire nous fait apercevoir sur-le-champ trois genres de grandeur parfaitement distincts et sensibles dans les constructions humaines. Les temples de l'Inde sont profonds, les temples de l'Égypte sont larges, les églises chrétiennes sont hautes, et ces contrastes correspondent à des religions différentes; ils expriment des pensées.

« Les religions de l'Inde, dit Lamennais, renferment toutes une idée panthéistique, unie à un sentiment profond des énergies de la nature. Le temple dut porter l'empreinte de cette idée et de ce sentiment. Or, le panthéisme est à la fois quelque chose d'immense et de vague. Que le temple s'agrandisse indéfiniment, qu'au lieu d'offrir un tout régulier, saisissable à l'œil, il force, par ce qu'il a d'inachevé, l'imagination à l'étendre encore, à l'étendre toujours, sans qu'elle arrive jamais à se le représenter tout ensemble comme un et comme circonscrit en des limites déterminées, l'idée panthéistique aura son expression. Mais pour que le sentiment relatif à la nature ait aussi la sienne, il faudra que ce même temple naisse en quelque manière dans son sein, s'y développe, qu'elle en soit la mère, pour ainsi parler. C'est là, dans ses ténébreuses entrailles, que l'artiste descendra, qu'il accomplira son œuvre, qu'il fera circuler la vie, une vie qui commence à peine à s'individualiser en des productions à l'état de simple ébauche : symbole d'un monde en germe, d'un monde qu'anime et qu'organise, dans la masse homogène de la substance primordiale, le souffle puissant de l'être universel. »

Ces belles considérations ne sont pas seulement d'un poëte : elles se peuvent rigoureusement vérifier. Les temples indiens, ceux qui constituent véritablement l'architecture indigène, sont de vastes excavations dans le roc vif pratiquées avec une patience qui a duré des siècles. L'Inde en est remplie et tous les jours on en découvre en deçà ou au delà du Gange. Les plus fameuses sont celles de l'île de Ceylan, des environs de

Bombay, d'Éléphanta, de Benarès, de Salsette, de Douhmar, de la côte de Coromandel... Aucun plan visible ne se fait comprendre dans ces monuments; aucun ordre bien saisissable n'y règne. La pensée de l'architecte est obscure comme le sanctuaire qu'il a évidé sous le plafond des montagnes; elle est vague comme la divinité qu'on y adore, et il semble qu'en fouillant ainsi la nature on ait voulu y poursuivre ce mystérieux Brahm dont le visage est partout, cet être universel qui réside caché, enveloppé dans les profondeurs de la création et confondu avec elle. La religion des

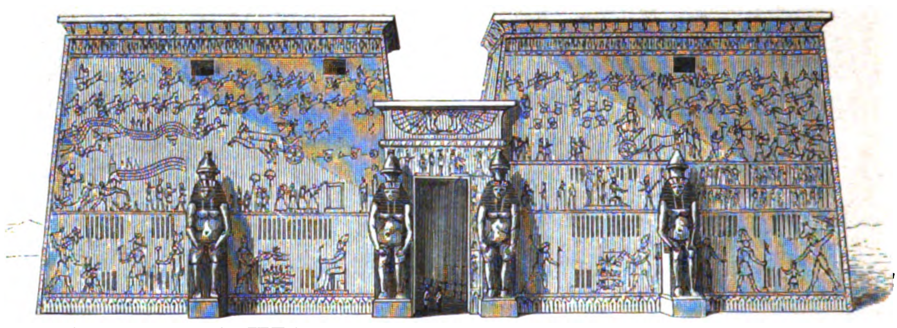


PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN PROFONDEUR

(Temple indien.

Indous, qui est un panthéisme mystique, a dû imprimer à leurs monuments le caractère qui les distingue, et c'est là sans doute la cause secrète d'une préférence aussi marquée pour la dimension indéfinie en profondeur. Même lorsqu'ils ont élevé des pagodes pyramidales, leur architecture, suivant l'observation de Thomas Hope, tout en adoptant des formes un peu moins lourdes, représente encore la caverne creusée en plein roc et les matériaux amoncelés en pyramides à la surface du sol, après avoir été extraits du sein des rochers. Quant aux coupoles et aux minarets qui surmontent tant d'édifices dans l'Inde, ils y ont été construits par des musulmans, et leur style n'a rien de commun avec le génie des Indiens.

Les Égyptiens, qui étaient originaires de l'Asie, comme le prouvent l'anatomie comparée, l'analogie des langues et tous les travaux modernes depuis Herder jusqu'à Brügsch, les Égyptiens avaient conservé quelques traits d'une ressemblance éloignée avec la race indienne, mais ils en différaient par la nature de leurs croyances et par un génie qu'avait dû profondément modifier l'éternelle monotonie d'un climat brûlant. Il se peut, sans doute, que ce climat, en leur inspirant le goût de se créer des demeures souterraines, les ait habitués à une architecture massive, rappelant les énormes piliers de réserve que nécessite toute excavation; mais il faut reconnaître aussi que leurs idées religieuses contribuèrent puissamment à cette prédilection pour une stabilité à la fois réelle et

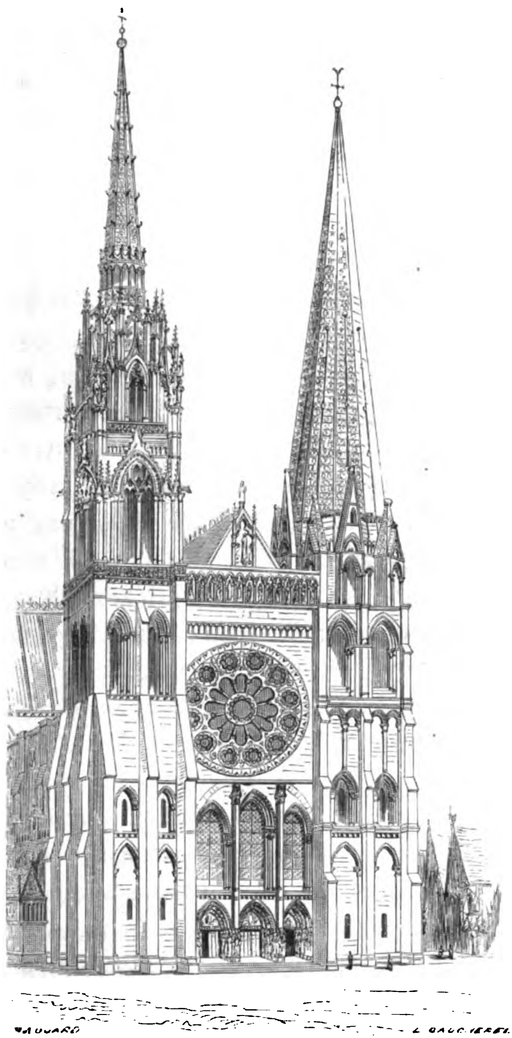


PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN LARGEUR

(Temple égyptien.)

apparente. Les Égyptiens croyaient fermement à l'immortalité de l'âme et ils désiraient l'immortalité de la matière, pensant que cette âme immortelle rentrerait dans son corps au bout de mille ans. Ils regardaient la vie d'ici-bas comme le prélude d'une existence meilleure. Aussi n'avaient-ils guère soin de l'habitation des vivants, tandis qu'ils déployaient une extrême magnificence dans la demeure des morts. Leurs maisons n'étaient guère que des huttes de terre et de roseaux, mais leurs tombeaux étaient bâti pour les siècles, leurs temples même avaient une solennité sépulcrale, et leurs statues rigides comme des momies semblaient faites pour perpétuer cette image de la mort qui, sans les épouvanter, était toujours présente à leur esprit. Un peuple ainsi préoccupé de la vie future et qui l'espérait immuable, un peuple qui a conservé des cadavres plus de quatre mille ans, devait développer dans son architecture la dimension

qui assure la solidité de l'édifice et en présage la durée sans fin. L'immense largeur des bases devait être le trait caractéristique de ses monu-



PRÉDOMINANCE DE LA DIMENSION EN HAUTEUR

(Cathédrale de Chartres.)

ments. Murs, piliers, colonnes, tout, en effet, dans la construction égyptienne, est robuste, épais et court. Et, comme pour ajouter à l'évidence de cette inébranlable solidité, la largeur des bases est augmentée

encore par une inclinaison en talus qui donne à toute l'architecture une tendance pyramidale. Les pyramides elles-mêmes, celles de Memphis, dont la plus grande est le bâtiment le plus élevé de la terre, sont assises sur une base énorme : elles sont beaucoup moins hautes que larges. La pyramide de Chéops, par exemple, a 232 mètres 85 centim. à la base primitive, quand la hauteur verticale n'est que de 146 mètres 52 centim., c'est-à-dire que la base est à la hauteur exactement comme 8 est à 5. Ainsi tous les monuments égyptiens, même ceux dont l'élévation est célèbre, sont cependant plus étonnants encore par l'étendue de leur dimension en largeur, dimension qui les rend et les fait paraître impérissables, éternels.

Tout autre est l'aspect de nos monuments dans l'architecture ogivale. Ils s'élèvent, ils s'élancent vers le ciel, et c'est la hauteur ici qui triomphe. La foi du moyen âge a soulevé la voûte romaine; le souffle de l'esprit a haussé les tours jusqu'aux nuages. Il faudrait résister à l'évidence pour ne pas voir dans nos cathédrales gothiques l'œuvre d'un sentiment religieux, une image parlante de l'aspiration du croyant au paradis. Jusqu'à la naissance du style ogival, l'idée chrétienne n'avait eu dans l'architecture qu'une représentation insuffisante; elle n'avait pas eu son symbole de pierre et ne s'était pas encore matériellement exprimée et développée. « Il semble, dit M. Viollet-Le-Duc (dans son précieux *Dictionnaire de l'architecture française*), que jusqu'au réveil de l'esprit moderne au XIIe siècle, la tradition païenne laissait encore des traces dans les esprits comme elle en laissait dans les formes de l'architecture. » Quelle que soit l'origine de l'ogive, et avant que nous en venions à rechercher cette origine, il est clair pour nous qu'une cause morale a poussé les prêtres et les architectes à vouloir et à construire des temples d'une aussi prodigieuse hauteur, et qui, étant très-peu larges, y gagnent encore les apparences d'une élévation plus grande. Et comment ne pas reconnaître que le sacrifice de la dimension en largeur a été commandé par le désir d'émouvoir les âmes, aussi bien dans une petite église que dans une vaste cathédrale? La Sainte-Chapelle de Paris, qui a 36 mètres d'élévation, ne paraît-elle pas beaucoup plus haute parce qu'elle a seulement 9 mètres de large?

Il est vrai qu'un savant architecte, celui-là même que nous venons de nommer, croit trouver l'origine du système ogival dans les simples tâtonnements du constructeur en peine de bâtir des voûtes solides; mais pourrait-on soutenir que la foi chrétienne à son apogée n'a été pour rien dans ce besoin d'exhausser l'église et de se prêter ainsi aux élans de la

prière comme à l'ascension du regard? Il n'est pas conforme aux habitudes de l'humanité qu'elle applique avant de concevoir au moins par instinct; il n'est pas naturel qu'elle invente le moyen avant d'avoir aperçu le but. La pratique n'est pas la sœur aînée de l'esprit; elle éclaire la théorie, mais ne la précède point. L'exhaussement des églises chrétiennes était déjà prémédité, lorsque l'architecte comprit que cette surélévation ne pouvait être obtenue que par le tracé de l'ogive. Et si la dimension en largeur dut être sacrifiée aux nécessités de la construction, c'est que la pratique se trouva vouloir ce qu'avaient désiré toutes les âmes. La pierre et le sentiment furent d'accord.

De tous les peuples fameux par leur architecture, les Grecs sont les seuls qui aient conservé une sorte d'équilibre dans les trois dimensions de leurs temples, et cela même trahissait leur génie, génie clair et simple, exquis dans sa sobriété, mesuré dans sa grandeur. Sans doute leurs monuments n'ont pas une longueur égale à la hauteur et à la largeur, car un édifice dont les trois dimensions seraient les mêmes, c'est-à-dire qui aurait une base carrée et une élévation cubique, serait dépourvu de sens et partant d'expression; ce serait une abstraction muette, une monstruosité en architecture. Les Grecs ont presque toujours donné à leurs temples une largeur double de la hauteur et une longueur au moins double de la largeur. Mais ces différences ne sont pas, à beaucoup près, aussi frappantes que celles dont les monuments indiens, égyptiens ou gothiques nous offrent le spectacle. Elles sont dues au sentiment de la beauté plutôt qu'au sentiment religieux. Dans l'imagination des Athéniens, l'Acropole était aussi haut placée que l'Olympe, et le séjour des dieux même était une montagne de la Thessalie. Revêtues des beautés parfaites de la forme humaine, les divinités de la Fable étaient tout ensemble familières et adorées. Elles avaient consenti à descendre parmi les hommes, de sorte que les hommes n'avaient point à s'élever jusqu'à elles. Aussi les temples grecs, sous leur fronton doucement abaissé, ont-ils peu de hauteur. Bâtis sur un point d'où ils dominent la plaine ou la mer, ils n'ont de véritable élévation que celle de la colline ou du promontoire qui leur sert de piédestal. Ils sont toujours élevés sans être jamais hauts.

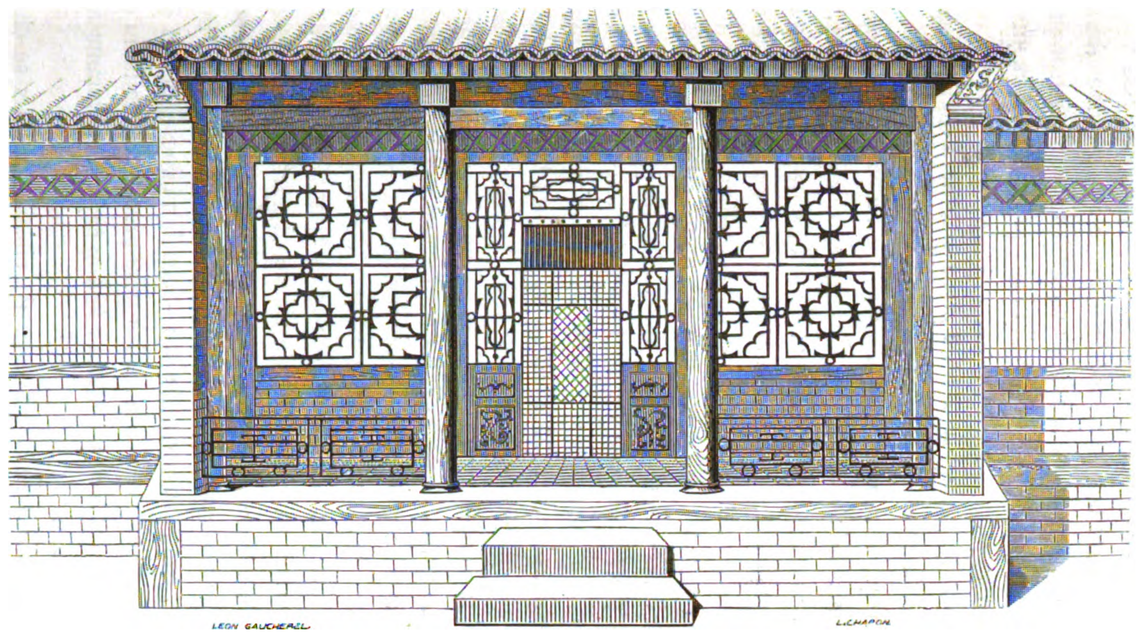
Ainsi se vérifie notre proposition, que le génie des différents peuples se trahit déjà dans les seules dimensions de leur architecture. Et maintenant, des observations qui précèdent, il résulte que la largeur est une qualité plutôt matérielle, tandis que la profondeur s'adresse au sentiment et la hauteur à la pensée. « A égalité, dit Schiller, les hauteurs nous

paraissent plus sublimes que les longueurs, par la raison que l'idée du sublime de force s'associe nécessairement à la vue d'une hauteur. Une simple longueur, alors même qu'elle s'étendrait à perte de vue, n'a en soi rien de terrible; mais une hauteur est terrible : nous pourrions en être précipités! Cependant, pour qu'une grande hauteur soit terrible, il faut d'abord que notre imagination nous transporte au sommet, et par conséquent que cette hauteur devienne pour nous une profondeur. On peut faire cette expérience en regardant un ciel chargé de nuages et mêlé de bleu, dans une nappe d'eau sombre. La profondeur immense du ciel y formera un spectacle incomparablement plus effrayant que sa hauteur... » En architecture, la profondeur, étant horizontale, produit sur nous, au lieu d'une terreur physique, cet effet d'appréhension morale qu'engendre le mystère. Quant à la vue des grandes hauteurs, elle nous détache un instant de la terre et en désintéresse notre âme. Dans les matières de l'esprit, comme dit Joubert, la grandeur se prend de bas en haut.

IX

LA SÉVÉRITÉ DES SENTIMENTS QUE L'ARCHITECTURE INSPIRE EST EN RAISON DE LA PRÉDOMINANCE DES PLEINS SUR LES VIDES

De même que l'art de distribuer dans un tableau les lumières et les ombres s'appelle, en peinture, le clair-obscur, de même l'art de distribuer dans un bâtiment les pleins et les vides peut s'appeler, en quelque manière, le clair-obscur de l'architecte. C'est là un des secrets de son éloquence; c'est par là qu'il imprime à son œuvre un caractère léger ou imposant, gai ou sombre. Et ce clair-obscur, il a une double expression; il modifie la physionomie extérieure du monument aussi bien que son aspect intérieur. Si l'on multiplie les vides, c'est-à-dire les portes, les fenêtres, les arcades, les entre-colonnements, le spectateur du dehors semble invité à tourner ses regards vers un édifice que tant d'ouvertures font paraître accessible et hospitalier. En y pénétrant par la pensée, il se représente un séjour égayé par l'abondance de la lumière et des habitants qui n'ont voulu ni se séparer du monde, ni fuir les rayons du jour. Au contraire, si les pleins dominent, si les vides sont rares, une certaine tristesse, et même un vague sentiment de crainte, s'empare aussitôt du spectateur; il est envahi par l'idée de l'austérité qu'il suppose à des hôtes si bien clos, si peu jaloux de voir et d'être vus; et cette



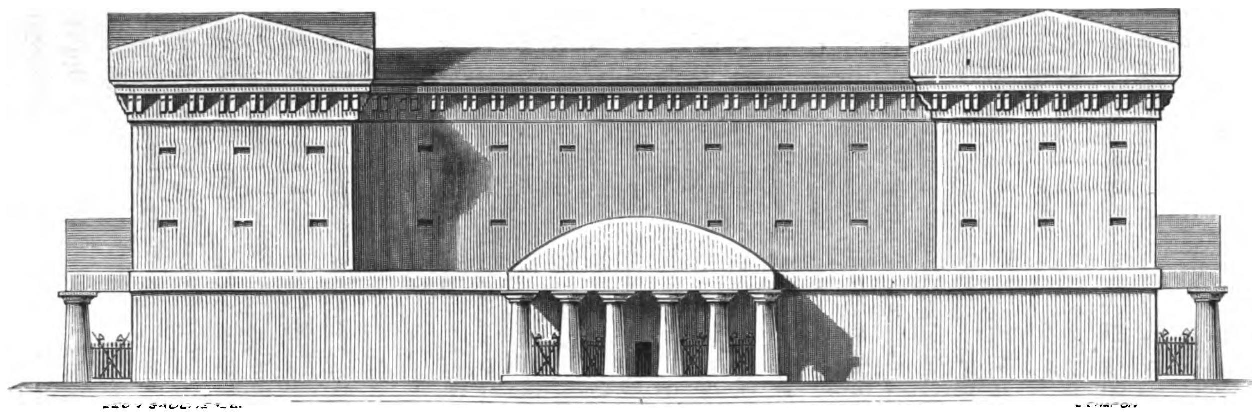
EXEMPLE DE LA PRÉDOMINANCE DES VIDES SUR LES PLEINS

(Maison d'un lettré, en Chine.)

impression se fortifie à mesure que la construction se ferme, de telle manière que si les vides disparaissent, si les fenêtres sont absentes, l'édifice, ou plutôt l'esprit qui l'habite, cesse pour ainsi dire d'être en rapport avec les âmes qui passent. Soit que nous descendions l'échelle de nos impressions, du gai au sombre, soit que nous passions de l'obscurité qui rembrunit nos pensées à la douce clarté qui nous déride le front, les sentiments que nous inspire une architecture quelconque sont plus ou moins sévères suivant qu'elle diminue ou qu'elle augmente le nombre de ses ouvertures.

Partout où les hommes se réunissent pour le plaisir, l'édifice accuse franchement la prédominance des vides sur les pleins, ou du moins, chose remarquable, tout ce qui n'a pu être enlevé aux nécessités d'une construction solide est racheté alors par des vides simulés, succédant aux vides véritables. Dans les lieux de fête, dans les salles de danse ou de récréation, dans les cafés, dans les foyers de théâtre, on est porté à multiplier les glaces, non pas tant pour y offrir vingt fois de suite un miroir à la beauté, que pour élargir, pour égayer l'intérieur par des ouvertures factices, et substituer ainsi à la tristesse des pleins qui arrêteraient la pensée, les vides apparents qui laissent passer le regard. Un peuple que nous considérons comme frivole et qui est certainement très-sensuel, le peuple chinois, a donné à tous ses bâtiments l'aspect de la gaieté par un système de construction où le bois, étant plus employé que la pierre, fait complétement dominer les vides sur les pleins. Percée à jour de toutes parts et n'ayant guère d'autre partie entièrement pleine que la toiture, la maison chinoise semble faite à l'image d'une volière d'oiseaux familiers. L'intimité domestique y est protégée, non par des murailles, mais par des stores, et, grâce à tant de légèreté, tout y respire un bonheur paisible, une vie riante et purement terrestre, dont la poésie ne s'élève pas plus haut que l'amour des fleurs. Observons, du reste, que par un tact admirable les Chinois ont rappelé la ligne droite dans tous les compartiments de ces cages humaines; ils ont disposé en sens vertical et horizontal, même les purs ornements de leurs demeures, limitant les vides par des contours à angles droits, comme ailleurs on limiterait les pleins.

Supposons maintenant que tant de châssis délicats se changent en murailles, que les vitrages soient remplacés par des pierres, le sentiment du spectateur va devenir grave à mesure que la construction deviendra massive. Lorsque des hommes désenchantés de la vie se réunissent dans un lieu solitaire pour vivre sans famille, prier et méditer en silence, leur premier soin est d'élever un rempart entre eux et le monde. Ensuite, non



EXEMPLE DE LA PRÉDOMINANCE DES PLEINS SUR LES VIDES

(Prison d'Aix, en Provence, construite par Ledoux.)

contents de fuir les bruits du dehors, ils se défendent même contre les bruits du cloître en se bâtissant des cellules qui les séparent les uns des autres. Ici l'architecture va présenter beaucoup de surfaces pleines et peu d'ouvertures, même au dedans, de sorte que le voyageur séculier qui apercevra de loin le monastère ou qui voudra le visiter recevra une impression de recueillement religieux et se sentira gagné un instant par le goût de cette vie contemplative, silencieuse et murée.

Revenus des lieux écartés où s'élève l'architecture monastique, au milieu du mouvement qui anime les cités actives, nous y rencontrons des bâtiments de toute espèce indiquant les divers besoins inventés par le génie de la civilisation : ici une douane, là un théâtre, plus loin un tribunal, une prison, une caserne, un musée... et chacun de ces édifices, suivant que les vides l'emporteront sur les pleins ou les pleins sur les vides, nous procurera une première sensation douce ou pénible et devra nous suggérer les idées de liberté et de plaisir, ou bien celles de force, de compression, d'austère justice. Si nous approchons d'un musée, nous en serons avertis par la multiplicité des fenêtres qui perceront quelquefois jusqu'à la toiture; si nous passons sous les murailles d'une prison, les fenêtres ne seront plus que des baies étroites, plus larges que hautes, et dont la rareté sinistre annoncera l'obscurité des cachots; si c'est une douane, le caractère massif et rude de l'édifice manifestera une pensée hostile à la liberté de la circulation et des échanges, c'est-à-dire un autre genre de prison; si c'est un fort, les ouvertures ne seront plus que des meurtrières, tout juste assez grandes pour laisser passer l'œil d'une sentinelle ou le canon d'une arme à feu.

Les architectes antiques avaient parfaitement compris cette éloquence des pleins et des vides. Les monuments les plus graves, les plus imposants de leur architecture sont les temples égyptiens qui n'admettent le plus souvent d'autre ouverture extérieure que la porte percée entre deux énormes massifs de pierre ou de granit appelés pylones et semblables à des tours carrées. Des escaliers conduisent aux plates-formes établies sur le sommet des pylones; mais ces escaliers ne sont pas visibles du dehors : ils prennent jour sur les cours intérieures. Un mystère s'élève ainsi entre le sanctuaire et le peuple; impénétrable aux regards du passant, le temple ne reçoit la lumière que par des ouvertures supérieures; il est hypœthre, ce qui veut dire découvert par en haut; il n'a de vue que sur le ciel. Même caractère dans les temples grecs. Lors même qu'ils sont entourés d'une colonnade, l'œil n'aperçoit au travers qu'un mur plein, sans fenêtre, et les deux portes qui ouvrent

sur les façades de l'orient et de l'occident. Là, c'est encore le plus souvent par une percée pratiquée dans le faîte qu'est éclairé le lieu saint où s'élève l'image du dieu. Ainsi l'extrême rareté des ouvertures semble d'accord avec la sévérité du monument, et si un portique en facilite l'accès en offrant au peuple un abri sous le fronton ou sous les ailes du temple, derrière ce portique se dresse une muraille infranchissable.

Au moyen âge, les églises catholiques présentent, il est vrai, de grandes surfaces toutes percées de vitrages qui sembleraient devoir diminuer l'austérité de l'architecture; mais pour atténuer l'effet que produirait ici l'abondance du jour, l'architecte a su amortir l'éclat de ses verrières sous des rouges intenses, des bleus violents, des verts profonds, de sorte que la fenêtre, colorant au passage les rayons du soleil, devient à demi obscure et rétablit au dehors la gravité de l'édifice, tandis qu'elle répand dans l'intérieur la mélancolie de ses sombres lumières.

Dans les temps modernes, un des hommes qui ont le mieux senti l'expression sévère que peut obtenir l'architecture par la sobriété des vides, est l'architecte Ledoux, qui fut en réputation au siècle dernier. Tout ce qu'a produit cet artiste est marqué à l'empreinte d'une simplicité forte et du plus rigide caractère. C'est lui qui éleva autour de Paris ces barrières qu'on vient de détruire, et dont quelques-unes étaient des chefs-d'œuvre à leur manière. Un philosophe qui aurait voulu habituer les esprits à l'abolition des octrois n'eût pas mieux conçu son architecture. De quelque point de l'horizon qu'il se dirigeât sur Paris, le marchand, du plus loin qu'il apercevait ces pleines et lourdes murailles, ces portes basses flanquées de colonnes trapues et ces très-rares fenêtres par où il se sentait surveillé, songeait tout de suite à payer la rançon de l'industrie et du travail. Partout l'architecte avait atteint son but en variant l'application du même principe.

Il faut citer encore, comme un exemple frappant de l'expression des pleins en architecture, la prison construite à Aix en Provence sur les dessins du même artiste. L'édifice est un quadrilatère aux quatre faces égales et pareilles. Chacune se développe sur une grande ligne et présente une surface nue et lisse, percée de quelques ouvertures très-étroites et très-rares. Aux deux angles s'élèvent deux corps de bâtiment qui ne font point saillie sur le nu du mur extérieur, mais qui se distinguent par un couronnement triangulaire sans aucune moulure, sans aucun vide apparent ou réel. Au milieu de ces sombres façades s'ouvre un petit péristyle de colonnes serrées et courtes : il semble de loin que le prisonnier n'y

pourra passer qu'en courbant la tête. Par sa beauté sauvage, son aspect farouche, ce monument est un modèle du genre.

On le voit, du moment que les pleins gagnent sensiblement sur les vides, la physionomie de l'architecture change à vue d'œil. Le kiosque devient maison, la maison devient cloître, le cloître devient forteresse; puis en continuant de degrés en degrés, nous descendons du fort à la prison, de la prison au mausolée... Là tout est fermé, et c'est le plein de la pierre qui exprime cette fois le vide de la mort. Cependant une ouverture y est parfois ménagée, comme pour laisser un passage au souvenir ou marquer une issue à la délivrance de l'âme.

On peut vérifier la force de cette impression et combien elle est infaillible, par une facile contre-épreuve. Le vide, disons-nous, semble exprimer dans l'architecture le besoin de lumière et un constant rapport entre les habitants de l'édifice et le spectateur, en d'autres termes la vie de relation, la vie même. Cela est si vrai que rien n'est plus triste pour le regard comme pour l'esprit que ces fenêtres ou ces portes murées, que le langage populaire, dans son énergie souvent sublime, appelle des portes *condamnées!* On dirait que les habitants ont été chassés ou qu'on leur a disputé la lumière et la respiration, ou bien qu'ils ne sont plus. Ce sentiment, il a été compris sans doute par les architectes musulmans qui ont bâti dans l'Inde, près d'Allahabad, les mausolées de sultans que Daniell y a dessinés (*Indian Scenery*), car on y voit des fenêtres dont la baie simulée est toute pleine comme si elle eût été bouchée avec des pierres après l'ensevelissement du mort.

Chose étrange! cet artifice de l'architecture qui consiste à prodiguer les ouvertures ou à les épargner est doublement expressif, mais d'une seule manière. A l'extérieur, il est vrai, ce sont les pleins qui reçoivent la force du jour et qui sont clairs, tandis que les vides se manifestent par des profondeurs obscures, à moins que la lumière n'y soit à certains moments réfléchie par des vitrages. De sorte que la construction devrait, ce semble, impressionner le spectateur du dehors tout autrement qu'elle impressionne celui qui habite ou qui regarde l'intérieur. Toutefois c'est l'effet contraire qui se produit, non-seulement parce que l'imagination rétablit les ombres derrière les murs et que la pensée voit pénétrer le jour par les fenêtres, les arcades ou les portes, mais encore parce que les surfaces de pierre, lorsqu'elles sont élargies et dominantes, nous marquent ou l'égoïsme de ceux qu'elles abritent, ou la mélancolie de ceux qu'elles cachent, ou le malheur de ceux qu'elles emprisonnent.

Oui, les pleins et les vides sont les longues et les brèves de cette prosodie muette qu'on appelle l'architecture. Les répartitions de l'espace y jouent à peu près le même rôle que dans la musique les intervalles des sons, la succession vive ou lente des mouvements rhythmiques.

Tout véritable architecte doit se souvenir de ce principe quand il dessine les plans d'un édifice public ou privé. Il doit savoir qu'en distribuant les lumières et les ombres dans l'intérieur de son œuvre, il en détermine déjà le caractère extérieur; qu'en un mot, les vides et les pleins sont les dactyles et les spondées de sa poésie.

X

PROPORTION, CARACTÈRE, HARMONIE, TELLES SONT LES TROIS CONDITIONS GÉNÉRALES DU BEAU DANS L'ARCHITECTURE

Proportion. En arrivant sur la terre pour résumer la création antérieure et la couronner, l'homme y fit aussitôt briller le génie de l'ordre. Il en apportait le besoin dans son esprit et l'image dans son corps. Doué d'une vie double, la vie organique, celle des viscères, et la vie animale ou de relation, celle de l'âme, il représentait, il contenait en lui tout à la fois et la nature inférieure qui l'avait précédé, et une nature supérieure capable de comprendre la première et de la régir.

Soit que nous regardions la terre, soit que nous levions les yeux au firmament, nous ne voyons partout qu'un désordre immense et sublime. De même que le ciel nous montre des myriades de constellations qui paraissent dispersées par la main d'un semeur inconnu, de même la terre se hérisse à l'imprévu de montagnes aux formes bizarres, se couvre de forêts irrégulières et donne naissance à des fleuves dont le cours capricieux semble obéir à cette puissance obscure que nous appelons le hasard. Sans doute un principe d'ordre règne dans le monde et préside au retour constant des phénomènes naturels comme à ces révolutions des astres dont les désordres mêmes sont prévus par la science; mais dans les spectacles matériels de l'univers, aucune symétrie n'est visible, et, s'il en existe une, elle échappe complétement à nos sens; elle se perd dans les hauteurs inaccessibles de la pensée divine, elle est cachée dans l'infini.

Sur la terre, après cependant que la nature a fait un aveugle effort pour prendre une forme régulière dans la cristallisation, la symétrie apparaît dans les animaux, et l'homme en est le modèle le plus éclatant. Le corps humain présente au plus haut degré l'image de l'ordre, et d'un ordre parfait, parce que la liberté s'y combine avec la règle, car il y a en lui une symétrie sans uniformité; il a des membres semblables et des membres inégaux, des organes doubles et des organes simples, la similitude de droite à gauche et la variété de bas en haut. Cet ordre parfait répond dans la création à l'intelligence; il est l'emblème extérieur de la raison. Aussi l'homme éprouve-t-il le besoin de mettre de l'ordre dans ses pensées comme dans les phénomènes de la matière. Non content de posséder en lui la symétrie et la proportion, il les veut en dehors de lui. Ces arbres qui poussaient en confusion dans la forêt, il les range, les commande, les aligne; il en redresse les contours, il en corrige les formes, et en attendant de les transformer en colonnes, il leur fait suivre toutes les courbes, toutes les directions de sa pensée. Ces fleuves, ces torrents qui précipitaient leur course aveugle et désordonnée, il les régularise, les contient, les endigue, et il leur impose le niveau de sa volonté, de sorte que la rivière devient canal, comme la campagne était devenue jardin. Ces montagnes bizarrement soulevées par les catastrophes du globe, il les soumet à sa géométrie et il les change en pyramides. Ces cavernes formées par les cataclysmes des premiers âges, il les rectifie et il les recreuse en catacombes. Le même génie qui l'avait porté à mesurer les sons pour en créer la musique le porte à mesurer l'étendue, à peser les corps et à régler les surfaces, pour créer l'architecture.

On conçoit maintenant pourquoi les hommes veulent de la proportion dans un édifice. Mais qu'est-ce que la proportion? c'est l'existence d'une mesure commune entre les diverses parties d'un tout. Un corps a des proportions lorsqu'un de ses membres sert de mesure à chacun des autres et au tout. C'est là ce que les Grecs appelaient *symétrie*. Nous attachons, nous, au mot *symétrie* un autre sens, puisqu'il signifie seulement dans notre langue la correspondance des parties droites avec les parties gauches. La nature, encore une fois, n'a point mis de proportion dans les créations minérales et végétales. « D'après la grosseur d'un arbre, dit Quatremère (*Dictionnaire d'architecture*), on ne pourra déterminer la grosseur de ses branches, ni conclure de la grandeur des branches à la grandeur de l'arbre, car on sait combien de hasards rendraient cette induction trompeuse si on en voulait généraliser la règle. Chaque animal, au contraire, est organisé d'une manière tellement constante dans son espèce, et les rapports de ses membres avec son corps sont tellement

uniformes qu'une seule partie vous fait connaître la mesure du tout. *A l'ongle on connaît le lion.* »

Un édifice où l'on ne verrait ni ordre, ni symétrie, ni proportion, paraîtrait l'œuvre du hasard, ce qui veut dire d'une puissance inintelligente et aveugle. Or l'homme, par cela même qu'il est le seul être intelligent de la création, désire manifester son intelligence dans ses ouvrages. Pour cela il les fait en quelque sorte semblables à lui-même, en leur imprimant le caractère de son esprit, qui est la logique, et le caractère de son corps, qui est la proportion. Chose admirable! l'architecture n'emploie que des matières inorganiques, la pierre, le marbre, la brique, le fer, et le bois quand il n'a plus de séve, c'est-à-dire quand il a cessé d'être une substance organique, et cependant, sous la main de l'architecte, ces matières inertes vont exprimer des sentiments et des pensées. En les soumettant aux lois de l'ordre, de la symétrie et de la proportion d'une manière sensible aux regards, il leur communique une apparence de vie, il leur prête un organisme conçu à l'image du sien propre. Par cette proportion artificielle, la nature inférieure est élevée à la dignité du règne organique; elle est rendue expressive, éloquente, et elle devient capable d'exprimer l'âme d'un artiste et souvent l'âme de tout un peuple.

Mais il en est des édifices humains comme du corps de l'homme. L'ordre, la symétrie et la proportion n'y sont voulues rigoureusement que dans l'appareil extérieur. Au dedans, ce n'est plus la beauté générale qui commande, c'est la vie individuelle. Si nous regardons l'intérieur du corps humain, nous n'y voyons aucune symétrie, aucun arrangement autre que celui qui est nécessaire au jeu des organes. Le cerveau, il est vrai, présente deux lobes parfaitement égaux et symétriques parce que le cerveau est l'organe destiné à la vie de relation, à la vie de l'âme. Mais dans les fonctions individuelles, la vie intérieure offre un aspect tout autre. L'estomac est une poche informe; le cœur est un muscle impair qui n'est point placé au centre; le poumon gauche est plus long et moins large que le poumon droit; le foie présente des lobes inégaux; la rate est un ganglion placé vers la gauche et qui n'a pas son pendant; mais toute cette organisation, que la science trouve si merveilleuse dans son irrégularité, est cachée sous un revêtement d'organes similaires, se répétant, se correspondant à égale distance d'une ligne médiane, et formant chez les animaux la symétrie, chez l'homme la beauté. Semblables en cela au corps humain, les monuments de l'architecture ont aussi une vie double et un double aspect.

A l'extérieur, pour répondre à cette *politesse* dont parle si bien l'ar-

chitecte anglais que nous avons cité, ils doivent être réguliers, symétriques, mais symétriques de gauche à droite, à l'instar de l'homme, et non pas de bas en haut, ni de la face antérieure à la face postérieure. Leur vie de relation se manifestera par des ouvertures qui seront comme les yeux et les oreilles de l'être qui les habite; leur entrée occupera le centre de l'édifice comme la bouche est placée sur la ligne centrale du visage; ils affecteront des formes angulaires ou arrondies, suivant qu'ils auront été bâtis pour manifester une idée virile, la force, ou une idée féminine, la grâce; ils auront enfin une proportion, puisqu'il existera entre tous leurs membres apparents ce rapport harmonieux, cette mutuelle dépendance qui ramènent la variété des parties à l'unité de l'ensemble, et qui sont la première condition du beau dans tous les arts.

A l'intérieur, au contraire, l'édifice n'est point assujetti à la répétition identique des membres, ni aux régularités de la façade, ni à l'unité d'aspect. Aussi, quand l'architecte en nous dessinant la coupe d'un monument nous en fait, pour ainsi dire, l'autopsie, nous y voyons comme dans le corps humain des dimensions inégales, des formes irrégulières, des disparités qui sont pour notre œil un désordre, mais qui constituent l'individualité, la liberté de l'édifice. Toutefois il est des monuments dans lesquels la vie de relation est intérieure, et ceux-là veulent la symétrie même au dedans. Une salle de spectacle, un cirque, une chambre où le parlement délibère sont soumis aux lois de la régularité géométrique au dedans comme au dehors. Et cette double symétrie dont pouvait se passer le temple antique où la foule ne pénétrait point, elle est nécessaire à l'église chrétienne, parce que tous les fidèles s'y rassemblent, parce que c'est dans l'église que se manifeste la vie animée, à la lueur des flambeaux qui en sont comme l'image, parce qu'enfin l'âme de tout le peuple réside dans l'axe de l'édifice. Peu importe alors que la symétrie extérieure soit dérangée en détail par l'addition d'une sacristie, d'un baptistère, ou par l'irrégularité d'une ligne éloignée du centre... Mais à part ces circonstances, on peut dire en général que l'architecture n'est pas sujette à la symétrie intérieure, si ce n'est quand la vie commune doit fonctionner dans l'enceinte même du monument.

Ainsi, au dedans règne une beauté relative, libre, ou du moins sans règle fixe, tandis qu'au dehors règne une beauté nécessaire et soumise à ses propres lois.

Caractère. Dans l'homme le caractère est le visage de l'âme, comme dit Cicéron, *vultus animi*. En architecture, le caractère est aussi la physionomie morale de l'édifice. De même qu'un portrait sans caractère

n'est qu'une vaine ombre de la personne représentée, de même tout monument qui ne s'adresse pas à notre esprit, qui n'y éveille aucune pensée, est un simple amas de pierres, un corps sans âme. Mais quelle est l'âme de l'architecture? c'est la pensée qu'elle exprime.

Si cette pensée est celle de tout un peuple, si elle est vague, mais puissante et grande par son vague même, si le monument n'a aucune utilité pratique, aucune autre destination que de s'élever comme un symbole de la croyance universelle, l'architecture alors n'a point de caractère déterminé; mais elle est grandiose, mystérieuse, étonnante, elle a *du caractère.* Si la pensée est précise, claire, si elle a été conçue par le grand nombre et que l'édifice ait une destination positive, l'architecture devra montrer au premier coup d'œil ce qu'elle est et ce qu'elle n'est point, parce que l'artiste aura dû y imprimer clairement, c'est-à-dire fortement, tous les signes auxquels on pourra reconnaître le but qu'il s'est proposé : l'édifice aura ainsi le caractère qu'il doit avoir et qui lui est propre; il aura *son caractère.* Si la pensée que l'architecte doit manifester est une pensée individuelle et se rapporte à une destination privée, l'édifice représentera la manière de penser ou de sentir particulière à ceux qui l'habitent, et, s'il la représente avec énergie, il aura *un caractère.*

Aux yeux du philosophe, il n'est rien de plus dangereux qu'un homme sans caractère, parce qu'il peut être alternativement bon ou méchant, ami ou ennemi; aux yeux de l'artiste, il n'est rien de plus méprisable qu'une œuvre sans caractère, non-seulement parce qu'elle nous expose à de continuelles erreurs, mais parce qu'elle est aux antipodes de la beauté.

C'est, en effet, un acheminement à la beauté que le caractère, aussi bien dans l'homme que dans ses œuvres. Si nous jetons un regard sur la société humaine, nous y voyons des hommes en qui la vie n'apparaît qu'à l'état d'ébauche, pour ainsi parler. La nature parcimonieuse ne leur a départi qu'une dose d'existence suffisante à peine pour qu'ils puissent se mouvoir dans un très-petit cercle; ce sont de purs individus; ils ne représentent qu'eux-mêmes; ils s'appellent Pierre ou Jean. Cependant, parmi la foule quelques hommes se distinguent par une richesse de vitalité qui, à la faveur des événements de leur vie, s'est développée dans le sens de leur naturel : ceux-là personnifient beaucoup d'individus à la fois; leur unité équivaut à un nombre, ils ont en bien ou en mal un caractère : on les nomme le juste, le brave, ou bien le misanthrope, le glorieux, l'avare. Quelquefois il arrive que leur nom propre devient un nom générique, de sorte que tout hypocrite est un Tartufe de par le génie de Molière, comme, depuis Homère, tout brave est un Achille. Que si un

homme porte en lui, non pas la physionomie d'un vice, mais les marques éclatantes d'une vertu, il s'approche de la beauté. Celui, par exemple, en qui seraient rassemblés tous les traits de la force courageuse, bienfaisante et tutélaire, aurait un caractère héroïque, une des faces de la beauté : il s'appellerait Thésée ou Hercule. Celui qui réunirait en lui tous les signes de la plus haute majesté, la sérénité dans la puissance, le calme dans la volonté irrésistible, une douceur imposante, une grandeur redoutable, celui-là serait divinement beau : il s'appellerait Jupiter. Ainsi, à mesure que l'individualité s'enrichit et se prononce, elle s'élève au caractère ; à mesure que le caractère perd de sa rudesse, il s'élève à la beauté. Il en est de même pour les édifices.

Notre esprit est ainsi fait qu'il aime à concevoir dans un seul moment beaucoup de pensées, et il ne peut le faire qu'en les réduisant toutes à une seule, en ramenant la variété à l'unité. Vous passez, je suppose, devant une maison vulgaire ; cette maison, si tant est que vous la regardiez, ne vous représente que l'habitation d'un homme inconnu que vous ne désirez pas connaître ; elle ne s'adresse ni à votre esprit ni même à vos regards ; elle n'éveille en vous aucune pensée. Plus loin, vous êtes arrêté par une construction dont l'aspect est modeste ou pompeux, plaisant ou sévère, mais étrange, mais frappant ; votre esprit se porte sur un des côtés de la physionomie humaine, ou du moins vous éprouvez un sentiment conforme à l'aspect de l'édifice, parce qu'il s'y trouve un premier élément du beau : l'originalité. Si maintenant c'est un monument public qui appelle votre attention, tel qu'un théâtre, une prison, un temple, chacun de ces ouvrages suscite en vous tout un groupe de pensées qui se réduisent à une seule ou qui ne produisent qu'une seule impression. Sous les murs d'une prison, le crime, le jugement, la punition, le remords, la douleur, toutes ces idées se présentent à la fois et se résolvent en un sentiment de crainte ou de malaise : le cœur se resserre. Devant le péristyle élégant d'un théâtre, tout vous parle de plaisir et de la variété dans le plaisir, tout vous annonce ou vous procure le sentiment du bien-être : le cœur se dilate. Sous les voûtes d'une église, le croyant est envahi par une multitude de pensées : la destinée de l'homme, sa demeure future, la chute, la rédemption, la vie, la mort, et toutes ces pensées se fondent dans un seul et unique sentiment, le sentiment religieux. L'édifice passe donc de l'originalité au caractère et il s'élève du caractère à la beauté à mesure que les pensées se groupent, se pressent, se généralisent, et, en sens inverse, la beauté descend au caractère et le caractère à la simple originalité à mesure que le nombre des pensées diminue et qu'elles se précisent pour entrer dans un cadre plus étroit,

pour affecter, par exemple, la forme spéciale d'une fontaine, d'un observatoire, d'une halle ou d'une maison privée... Mais, encore une fois, ces idées particulières, ces nuances que l'architecture manifeste si vivement dans son langage silencieux, elles n'appartiennent qu'aux civilisations avancées, à celles où les relations humaines se compliquent et se développent, où les citoyens se partagent, où les intérêts se divisent. Dans l'enfance de l'humanité, lorsque les sentiments sont neufs et les âmes naïves, le peuple entier, réuni dans une croyance commune, concourt à la construction du monument qui en sera le symbole. Devant exprimer avec énergie le sentiment universel et le transmettre aux âges futurs, ce monument est colossal et il est bâti avec l'ambition d'une durée éternelle; il est l'image d'une société jeune, forte et simple; il a un grand caractère, il est sublime.

Nous avons vu précédemment que l'on peut déjà caractériser l'architecture par le choix des dimensions, des lignes et des surfaces, par la distribution des pleins et des vides; nous verrons bientôt tout ce qu'ont inventé les hommes pour ajouter à l'éloquence de l'architecture, et comment un peuple, artiste par excellence, a eu le privilége d'imprimer à ses monuments un caractère élevé, adouci et libre, qui se confond avec la beauté même.

Harmonie. Le mot *harmonie,* en grec ἁρμονία, signifie, dans son acception primitive, liaison, assemblage, emboîtement. Les auteurs grecs l'appliquaient à l'architecture. Pausanias l'a employé en parlant des murs cyclopéens de Tyrinthe, formés de très-grandes pierres entremêlées de plus petites. « Chacune de ces petites pierres, dit-il, servait d'*harmonie* aux grandes. » C'est donc de l'architecture que les musiciens ont emprunté le mot *harmonie* que l'on penserait avoir été créé tout exprès pour la musique.

Une architecture a de l'harmonie lorsque tous ses membres sont tellement liés entre eux qu'on n'en peut retrancher ou transposer un seul sans rompre l'unité de l'édifice. La variété dans l'unité, c'est la loi de tous les arts, et cette loi est exprimée par le mot *harmonie.* Ici encore, c'est l'organisme du corps humain qui doit servir de modèle à l'architecte, non sans doute pour qu'il en fasse une imitation ridicule, mais pour qu'il applique à ses ouvrages les lois du mécanisme le plus merveilleux qui fut jamais. Malgré le nombre prodigieux des parties qui le composent, le corps humain est un, il est aussi harmonieux que divers, et, chose admirable, c'est en répétant les organes que la nature y a exprimé l'unité. L'homme est *un* justement parce qu'il est *double.* En voyant dans

un corps deux yeux semblables, deux oreilles semblables, deux bras égaux, deux jambes pareilles en hauteur, en largeur, en épaisseur, nous apercevons tout de suite l'unité de plan qui a présidé à la création du corps humain. Si l'homme se présentait à nos regards avec un bras droit qui fût plus long ou plus court, plus gros ou plus mince que le bras gauche, nous croirions avoir devant nous deux êtres, tandis que la répétition identique des membres accuse l'identité de la personne, sa parfaite unité. La symétrie est ainsi comme un second coup de burin qui grave plus profondément les traits que le premier coup n'avait fait que dessiner. Ainsi l'entendent les grands maîtres de la musique, lorsque, pour faire pénétrer dans l'âme de la foule le sentiment de leurs mélodies, ils y insistent par une répétition quelquefois redoublée, et se font comprendre à l'oreille par des phrases symétriquement similaires qui sont, à vrai dire, la construction architectonique de leur pensée.

En transportant dans l'architecture la loi de son être, l'homme a eu en vue de reproduire l'harmonie qu'il avait admirée en lui-même, cette harmonie qui est nécessaire à ses oreilles autant qu'à ses yeux, à son esprit autant qu'à son corps, car il la veut, il la poursuit partout, en peinture, en sculpture, en musique, dans tous les arts, dans tous les spectacles, même dans ceux qui tiennent à l'ordre moral. « Quel mépris ne sentons-nous pas, dit le père André (*Essai sur le beau*), quand nous voyons un air cavalier dans un homme d'église, un air de village dans un courtisan, un air de Caton dans un jeune homme, un air de petit-maître dans un vieillard, en un mot un air de masque sur un visage ? »

La première cause de l'harmonie en architecture, c'est l'unité de plan qui engendre naturellement l'unité d'élévation et l'unité de style, surtout lorsque l'entière exécution du plan a pu être dirigée par celui qui l'a conçu. Nous en avons sous nos yeux plus d'un exemple. Le palais des Tuileries, pour avoir été bâti, continué, modifié, interrompu, repris, défait et refait par plusieurs architectes, présente le plus choquant de tous les défauts d'harmonie. Il semble qu'au lieu de dissimuler au moins par la ressemblance du style les additions, les allongements successifs qu'on y voulait faire, on ait pris à tâche d'accuser les disparates de l'édifice en changeant d'architecture à chacune des pièces de rapport dont se compose maintenant ce vaste palais.

Ce qui importe en architecture, c'est l'unité d'impression qui doit sortir du sein de la variété et s'en dégager clairement. Si la pensée de l'architecte est grave, que tout soit sérieux dans son œuvre jusqu'à la couleur et au caractère des matériaux qu'il emploiera, que le plan soit simple et formé de lignes rigides, que l'élévation ne soit pas tourmentée

par des ressauts, que la décoration soit sobre, c'est-à-dire que les parties lisses devront l'emporter de beaucoup sur les parties ornées; qu'il en soit enfin du monument comme de ce philosophe qui, suivant le mot du père André, ne doit pas avoir l'air d'un petit-maître... Vérités évidentes! vérités banales! pensera peut-être le lecteur. Mais quoi! elles sont tous les jours méconnues, ces vérités, chez les peuples les plus éclairés du monde. Eh! ne voyons-nous pas au milieu de ce Paris même, si célèbre et tant vanté, un barbare mélange, dans tel édifice, du style chrétien et du style païen, tel vieux monument restauré ou achevé à la moderne, telle église gothique s'ouvrant par un portail grec ou romain?... Non, il n'est jamais inutile de rappeler aux architectes que toutes les œuvres de la nature, la plus belle surtout, leur offrent, par analogie, des modèles à étudier de cette harmonie sans contrainte, de cet enchaînement facile en apparence, mais rigoureux au fond, qui est un des principes inviolables de leur art et le secret de leur puissance morale. « Le doigt d'un homme, dit l'anatomiste Sue, ne saurait s'ajuster exactement à la main d'un autre homme. Chaque partie d'un tout organique est semblable à l'ensemble et en porte le caractère. Tout devient ovale si la tête est ovale; si elle est ronde, tout s'arrondit; tout est carré si elle est carrée; il n'y a qu'une forme commune, un esprit commun, une commune racine; c'est ce qui fait que chaque corps organique compose un tout dont on ne peut rien retrancher et auquel on ne peut rien ajouter sans en troubler l'harmonie, sans qu'il en résulte de la difformité ou du désordre. Tout ce qui tient à l'homme dérive d'une même source, tout est homogène en lui : la forme, la stature, la couleur, les cheveux, la peau, les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les manières, le style, les passions, la haine et l'amour. Il est toujours un, toujours le même. »

Voilà le modèle éternel de l'architecture. Là sont marquées avec évidence les lois d'une harmonie qui n'est pas l'uniformité, mais l'accord; qui n'est pas l'unisson, mais le concert.

CHARLES BLANC.

LE MUSÉE D'ANVERS

III

ÉCOLE HOLLANDAISE

(*Suite*[1].)

La série de l'école hollandaise ne renferme pas quantité de chefs-d'œuvre comme la série de l'école flamande. Mais cependant on y trouve quelques précieux tableaux de la première période, plusieurs bonnes peintures des maîtres du XVIIe siècle, la plupart provenant du legs de mademoiselle van den Hecke Baut, ou acquises à la vente van den Schrieck, et même un Rembrandt, de la collection du roi Guillaume II.

La division de l'école des Pays-Bas en école flamande et école hollandaise ne commence véritablement qu'à la séparation sociale et religieuse du royaume en deux parties, vers la fin du XVIe siècle. Jusque-là, tous les maîtres, qu'ils soient nés dans les contrées du nord ou dans celles du sud, ont une même tradition, la tradition des van Eyck, presque le même style et la même pratique, à ce point qu'on les confond très-facilement les uns avec les autres, d'autant que les peintres du nord descendaient souvent vers les villes plus rapprochées du centre politique. Les villes de la partie septentrionale n'avaient pas alors l'importance qu'elles conquirent après leur émancipation. — Bruges, Gand, Malines, Anvers, Louvain, Bruxelles, attiraient les artistes, en leur offrant plus de travail et de renommée.

C'est ainsi, par exemple, que Dirk Stuerbout de Haarlem quitta sa ville natale et vint, en 1462, demeurer à Louvain, où il mourut en 1479-1480. Ce Dirk van Haarlem, ou Dirk de Louvain, est encore un des

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons du 1er juillet, du 1er septembre et du 1er octobre 1861.

maîtres dont la personnalité et les œuvres étaient restées fort confuses[1]. Des découvertes récentes autorisent à lui restituer avec certitude quatre de ses principales peintures, attribuées précédemment à Memling ou à Holbein, ou même à Jan van Eyck : le Martyre de saint Érasme et la Cène, conservés à l'église Saint-Pierre de Louvain, et les deux épisodes de la Légende de l'empereur Othon III, autrefois à l'hôtel de ville de Louvain, puis dans la galerie du roi Guillaume II, et maintenant au Musée de Bruxelles. On lui attribue, au Musée d'Anvers, deux tableaux : une Madone avec l'Enfant, et un Saint Christophe[2], portant sur ses épaules le petit Jésus au travers d'un fleuve, superbe peinture, d'une couleur vigoureuse et d'un grand dessin.

Le précurseur des Brvegel, avec ses diableries fantastiques, Jérôme Agnen, dit *Bosch*, du nom de sa ville natale, — Bois-le-Duc, — nous introduit déjà dans le XVI[e] siècle. Sa Tentation de saint Antoine est signée en caractères gothiques : JHERONIMUS BOSCH.

A un maître bien plus rare que Jérôme Bosch, à Cornelisz Engelbrechtsen (1468-1533), le Catalogue du Musée d'Anvers attribue deux volets, Saint Liénard délivrant des prisonniers et la Translation du corps de saint Hubert, ayant au revers, le premier un Saint George armé, le second un Saint Hubert en costume épiscopal. Le style et l'exécution de ces peintures ne rappellent pas très-complétement le beau triptyque d'Engelbrechtsen, à l'hôtel de ville de Leyde, grand Calvaire, avec un cadavre couché au premier plan et que semblent adorer des évêques et de saintes femmes; ni le petit triptyque du Musée de Vienne[3], représentant, au milieu, la Vierge et l'enfant Jésus, un ange et saint Joseph, et sur les volets le Donateur avec saint George et la Donatrice avec sainte Catherine.

Jan Mostaert, de Haarlem, est à peu près contemporain d'Engelbrechtsen, de Leyde, mais il vécut plus vieux (1474-1555). Sa Vierge glorieuse, adorée par des personnages qui sont évidemment des portraits, est bariolée de banderoles avec inscriptions de l'Écriture sainte. Elle ornait, à

1. Les découvertes concernant la biographie et les œuvres de Stuerbout ont été faites successivement par MM. de Bast, Schayes, van Even, Ruelens et autres. Voir la livraison de la *Gazette* du 1[er] juin 1861, article de M. Émile Leclercq, de Bruxelles. Voir aussi la notice du catalogue du Musée d'Anvers et la *Revue universelle des Arts,* livraison de mars 1861.

2. Les deux pendants du Musée de Berlin, catalogués Memling (n[os] 533 et 539), sont certainement du même peintre que ce Saint Christophe.

3. Ce triptyque du Musée de Vienne porte la marque bizarre du maître, intraduisible sinon par un fac-simile.

l'ancienne église des Récollets, la chapelle de Nicolas Rockox, l'ami de Rubens. Une des figures de jeunes femmes adorant la Vierge se trouve reproduite dans un fin portrait, auquel fait pendant un portrait d'homme avec une épée à la main.

Lucas de Leyde, qui paraît avoir été élève de Cornelisz Engelbrechtsen, mourait la même année que lui, 1533, bien jeune encore; mais sa vie si courte, et si maladive à la fin, lui suffit cependant pour marquer comme un des plus grands artistes dans l'histoire des écoles du Nord. On voit aussi, à l'hôtel de ville de Leyde, une de ses œuvres capitales, le Jugement dernier, d'un grand style, qui rappelle à la fois le dessin hardi d'Albrecht Dürer et même de Michel-Ange, le modelé clair et juste de Holbein et même de Léonard. Ses peintures sont rarissimes, et les Musées de la Hollande n'en ont point, ni le Louvre, ni les Musées de l'Allemagne, sauf peut-être un triptyque à Munich; aussi celles qu'on lui attribue au Musée d'Anvers sont-elles contestées, la plupart, — et contestables : un triptyque avec l'Adoration des mages, et sur les volets Saint George et le Donateur; une autre Adoration des mages; trois Évangélistes; David jouant de la harpe devant Saül; et l'Anneau, composition de deux figures : un homme qui met une bague au doigt d'une jeune fille. Peut-être ce dernier tableau est-il authentique; le David est gravé dans l'œuvre du maître.

Après Lucas de Leyde, comme après Quentin Massys, s'éclipse, durant la fin du siècle, le génie particulier à ces contrées. Jan van Schoorl, né dans le village de ce nom, fut un des maîtres qui pratiquèrent et enseignèrent le mieux la réforme dans le sens italien. On lui attribue un Christ en croix, avec des anges qui reçoivent dans des calices le sang du crucifié. Un portrait classé parmi les anonymes (n° 136) nous paraît être très-certainement de son élève, Antonis de Mor, qui devint peintre de Charles-Quint. Ce portrait, peint en 1549, suivant le Catalogue, représente Gabriel Cambry, fils du prévôt de Tournay, créé chevalier par Charles-Quint, précisément en cette même année 1549.

Nous passons maintenant, sans transition, à la première moitié du XVII[e] siècle, et nous n'aurons plus guère à hésiter devant des attributions incertaines. Nous tenons la vraie école hollandaise, qui se forma presque aussitôt après l'affranchissement des Provinces-Unies. Malheureusement, on ne peut étudier au Musée d'Anvers les origines immédiates de cette école : il faut aller en Hollande pour connaître les Ravestein, les Frans Hals, les Mierevelt et autres précurseurs des Rembrandt.

Le Rembrandt du Musée d'Anvers est porté au Catalogue comme un simple « portrait de femme » et décrit ainsi :

« La dame, représentée à mi-corps, est coiffée d'un chapeau de feutre rouge orné d'une plume, et vêtue d'une robe écarlate brodée d'or, de laquelle sortent des manches brunes. Ses mains tiennent un manteau qui recouvre l'épaule droite. — Ce portrait fut acheté aux frais du gouvernement et de la ville d'Anvers, en 1850, à la vente de la galerie du roi des Pays-Bas, Guillaume II. Il fut adjugé au prix de 3,700 florins (7,830 fr. 8 c.). Confisqué en l'an VI au profit de la France, il fit partie du Musée Napoléon. Il a été gravé par Joachim-Jean Oortman, d'après un dessin de Plonski. — Haut. 1 m. 12 c., larg. 89 c. Sur toile. »

Cette *dame*, si richement coiffée et costumée, est tout simplement la première femme de Rembrandt, Saskia Uilenburg, qu'il avait épousée en 1634.

Pour une œuvre si intéressante, il convient d'abord de compléter la description du Catalogue. Debout, de profil à gauche, Saskia porte un collier de grosses perles rondes, une perle longue pendante à sa boucle d'oreille, un triple bracelet de perles au bras droit, des agrafes d'or à son corsage rouge, taillé carrément sur la poitrine et laissant voir le haut d'une chemisette plissée et entr'ouverte. La plume de son chapeau est d'un jaune orangé. Ses deux mains croisées sur le sein tiennent une fourrure qui passe sur l'épaule droite, sorte de collet d'un manteau qui se découpe en tombant. La figure se dessine sur un fond de muraille grisâtre, peint à pleine pâte et glacé de brun. Ces fonds, la tête, le cou, la chemisette, toutes les parties claires sont bien conservées, mais toutes les parties dans l'ombre, y compris les mains, ont beauconp souffert.

Le Catalogue se trompe en disant que ce tableau a fait partie du Musée Napoléon et qu'il est gravé par Oortman. Le portrait gravé par Oortman, lorsqu'il était au Musée Napoléon, a été restitué en 1815 à son légitime propriétaire, le Musée de Cassel, où il est encore aujourd'hui sous le numéro 356. Il est catalogué dans Smith (n° 489) : « Jeune lady, intitulée la Femme de l'artiste... Peinture d'une beauté extraordinaire... Digne de 500 guinées. » C'est un chef-d'œuvre, en effet, d'une exquise délicatesse, d'une conservation parfaite, et qui vaudrait aujourd'hui quatre fois plus qu'au temps de Smith. Il a été gravé aussi par W. P. Leeuw, élève de Soutman et contemporain de Rembrandt.

Le tableau du Musée d'Anvers est celui qui, de la collection Robit, vendue en 1801, passa en Angleterre chez sir Simon Clarke (Smith, n° 530), et ce n'est qu'une répétition du portrait de Cassel.

Répétition, voilà un mot que la connaissance approfondie de l'œuvre de Rembrandt n'encourage guère à hasarder. Rembrandt, qui ne pouvait pas toucher à la moindre de ses eaux-fortes sans la changer, a-t-il jamais

eu l'idée et la patience de répéter tout semblablement une de ses peintures? Je ne connais dans tout son œuvre peint qu'un seul autre tableau qui puisse être supposé une répétition : c'est l'Adoration des rois, de la galerie de M. Thomas Baring à Londres, duplicata de l'Adoration des rois, de la galerie de Buckingham-Palace. L'une est aussi belle que l'autre, et aucun doute ne pourrait s'élever sur l'authenticité du tableau de M. Thomas Baring, si celui de Buckingham-Palace n'existait pas. Il en est de même pour la peinture du Musée d'Anvers : elle est incontestable — quand on ne connaît pas l'incontestable original du Musée de Cassel, et, même après l'avoir vu, on n'oserait jamais dire qu'elle en soit la copie.

Comment expliquer cependant que Rembrandt ait peint les deux? On songe alors à ce terrible Fabritius, dont plusieurs œuvres ont passé pour des originaux du maître, par exemple le portrait d'homme, tête nue, du Musée de Rotterdam; on songe à Drost et peut-être encore à d'autres disciples qui s'assimilèrent la manière rembranesque jusqu'à tromper l'œil le plus exercé.

Il y a d'ailleurs de grandes différences dans la pratique des deux tableaux de Cassel et d'Anvers. On ne dirait pas qu'ils soient de la même époque : celui de Cassel est serré de style, brillant de couleur, transparent dans les demi-teintes, et il tient encore à la première manière; il doit être de vers 1638 tout au plus. Celui d'Anvers accuse la seconde manière par l'ampleur violente de l'exécution, l'abondance de la pâte, la force exagérée du coloris; il semble postérieur à la Ronde de nuit, et, s'il fallait lui assigner une date approximative, à ne considérer que le caractère seul de la peinture, on irait bien jusqu'à 1645 environ. Mais Saskia est morte en 1642! Serait-ce après cette perte, qui lui fut douloureuse, que Rembrandt aurait fait un duplicata du portrait peint d'après nature et que peut-être il ne possédait plus? Ou bien serait-ce — Fabritius, — ou Drost, — qui aurait répété l'œuvre du maître? Le portrait de Cassel est bien plus individuel, bien plus accentué dans la physionomie et dans l'expression, qui est même un peu grincée, comme était parfois la capricieuse Saskia, tandis que dans le portrait d'Anvers elle a l'air si tranquille et si bonne personne, comme elle était le plus souvent.

Mais est-ce bien Saskia? Il reste à prouver que c'est elle. Oui, c'est elle, rien n'est plus sûr. D'abord, le portrait de Cassel a toujours été considéré comme étant le portrait de la *femme* de Rembrandt, — on n'a retrouvé que récemment le nom de cette première femme et les particularités de sa biographie, — et il est catalogué comme tel au Musée de Cassel et dans le livre de Smith. Et puis, n'avons-nous donc pas de la

première femme de Rembrandt, de Saskia Uilenburg, puisque nous la connaissons à présent par son nom et sa famille, n'avons-nous pas plusieurs portraits bien authentiques, peints ou gravés par Rembrandt lui-même ?

En eaux-fortes, il y en a deux ou trois, universellement acceptés, et peut-être davantage. Prenons pour type le portrait de l'eau-forte : *Rembrandt et sa femme* (Bartsch, n° 19), signée et datée de 1636, deux ans après leur mariage.

En peintures, le Musée de Dresde, à lui seul, possède trois Saskia absolument irrécusables :

1° Dans le superbe tableau où — chose rare et presque unique ! — Rembrandt s'est représenté tout joyeux, il tient sur ses genoux Saskia qui retourne la tête ; de sa main gauche il enserre la taille de sa femme, de sa main droite il exhausse un long vidercome et il semble porter un toast à la bonne fortune de son mariage récent ; car ce chef-d'œuvre doit être de 1634 à 1636.

2° Un autre tableau, bien curieux, du Musée de Dresde, représente, en buste seulement, la Saskia malicieuse, plus jeune, à ce qu'il paraît, que dans le portrait où elle est assise, sérieuse, sur les genoux de son mari ; et peut-être est-il antérieur au mariage, et de l'époque où Rembrandt courtisait sa fiancée chez le bon ministre Jan Cornelisz, allié à la famille Uilenburg ; car l'exécution correcte et presque un peu froide de la peinture reporte à la première manière ; mettons vers 1632 ou 1633.

3° Le troisième portrait du Musée de Dresde est celui de la Femme à l'œillet, catalogué comme étant « la femme *ou la fille* de Rembrandt. » Il est parfaitement signé et daté de 1638, quatre ans après le mariage de Rembrandt avec Saskia qu'il est facile de reconnaître, en la comparant à la Saskia du grand tableau, presque voisin dans la même salle du Musée.

Or ces trois femmes, sans en citer d'autres, et la femme de l'eau-forte de 1636, sont bien la même que la femme des portraits de Cassel et d'Anvers.

Cette Saskia de profil, avec son beau chapeau à plumes, dut être célèbre dans l'école de Rembrandt, car on la retrouve, identiquement la même, mais en pied, dans l'eau-forte intitulée l'Heure de la mort, attribuée à Rembrandt par Bartsch (n° 108), mais restituée avec raison à Ferdinand Bol par Claussin (n° 19), et savamment commentée par notre ami, M. Charles De Brou, dans ses notes à la Biographie de Ferdinand Bol[1],

1. *Revue universelle des Arts*, livraison de mai 1861, t. XIII, p. 81.

par le docteur Scheltema. Bol, d'ailleurs, a peint également un portrait de Saskia[1], de grandeur naturelle, en buste, avec deux mains.

Tout le monde n'est pas assez physionomiste pour reconnaître, sans hésitation, dans un profil les traits d'un visage qu'on connaît seulement de face; aussi j'ai souvent prié la double Saskia de Cassel et d'Anvers de vouloir bien se retourner un peu, ne fût-ce que de trois quarts, afin de convaincre ceux qui doutent encore de son identité; car, pour moi, je reconnais à merveille son front plein autour des sourcils, sa bouche aux coins retroussés, son petit fanon sous un menton bien modelé, et son cou arrondi, et ses cheveux, d'un roux doré, frisottant autour des tempes.

Les tableaux de la collection van den Hecke Baut légués en 1860 ne sont point compris, par conséquent, dans le Catalogue publié en 1857. Trois de ces tableaux portent l'étiquette de Rembrandt : un buste de Vieillard, grandeur naturelle; faible copie du Rembrandt du Louvre (nº 416), signé et daté 1638; — une tête de Vieux Juif, coiffé d'un bonnet rouge et blanc; — et le buste d'un Jeune garçon, de profil, avec un chapeau de feutre et une casaque rougeâtre; ces deux portraits en petite dimension. Le Vieux Juif nous paraît être un excellent petit morceau d'Aart de Gelder, qu'on devine au ton particulier de ses blancs et de ses rouges tendres. Le Jeune garçon porte une fausse signature en toutes lettres et une fausse date 1659. La tête d'ailleurs a de l'expression et de la naïveté.

De l'école de Rembrandt, nous n'avons que deux maîtres : Govert Flinck et Jan Victor.

Le tableau de Govert Flinck est une espèce de pastorale où un homme et une femme, en costume de fantaisie, debout dans un paysage boisé, se donnent la main. Près d'eux, un troupeau de moutons. Les deux figures, de grandeur naturelle, sont évidemment des portraits.

Jan Victor est un maître très-rare, non pas précisément en Hollande, où les musées et les collections particulières ont conservé un certain nombre de ses œuvres, mais en Belgique et en France. Ses paysanneries surtout sont bien moins connues que ses compositions bibliques, dans le style de Rembrandt. Le tableau que possède le Musée d'Anvers et qui vient du legs de mademoiselle van den Hecke Baut représente une Noce de riches campagnards. Au fond, d'un travers à l'autre de la toile, la table du festin; au milieu de la table sont assis, de face, le marié en cha-

1. Dans le même article de la *Revue universelle des Arts,* nous avons donné, en note, une description succincte de ce portrait de Saskia par Ferdinand Bol. Apporté de Hollande il y a quelques années, il appartient aujourd'hui à M. W. Bürger.

peau à grands bords, et la mariée avec sa couronne nuptiale. Au bout, à gauche, un gros homme en casquette à fourrure; à droite, en retour, des couples qui se font des galanteries. En avant de la table, un homme et une femme exécutent un pas de danse. A une fenêtre de gauche est accoudé un homme, et en avant le ménétrier, assis sur une barrique, joue du violon. A droite, une porte en pendant à la fenêtre de gauche, et, au premier plan, deux petites filles, l'une de face et souriante, en jupon pourpre. Cet intérieur très-simple a pour fond une muraille unie, neutre, à laquelle est accrochée une tenture derrière les mariés. Le tableau a environ 80 centimètres de large et les figures peuvent avoir un pied de haut. Il n'y a pas d'autre Victor dans les collections publiques de la Belgique, ni même, à notre connaissance, dans les collections particulières un peu notables.

Sauf un paysage de Both, signé et provenant de la galerie du roi Guillaume II; un tableau allégorique d'Adriaan Backer, provenant de la grande salle de la gilde de Saint-Luc; un Combat de coqs, de Jacob Biltius, ou van der Bilt; la Faiseuse de galettes, composition très-familière, avec des figures de grandeur naturelle, par J. van Penne, Amsterdamois fixé à Anvers, — tous les autres tableaux hollandais du Musée d'Anvers y sont entrés récemment par suite des legs van den Hecke Baut ou de la vente van den Schrieck.

Prenons d'abord ceux de la collection van den Hecke Baut, après avoir écarté un Frans Hals faux; un Metsu faux, portrait de femme, signé en toutes lettres, mais qui paraît être une copie d'après Slingelandt ou Schalcken; un Intérieur de paysans, copie d'après Adriaan van Ostade, et quelques autres. Passons vite sur un petit Willem Mieris, le Marchand de homards, sur un Schalcken, Vieillard avec un enfant, sur un portrait de Vieille femme, par Ary De Vois, sur un faible paysage de Dirck van Bergen, sur une petite marine, qui est peut-être de Simon De Vlieger. Restent un van der Helst, portrait d'enfant, en pied, de grandeur naturelle, en costume de chasseur antique, et tenant la laisse d'un grand lévrier; peinture froide et peu attrayante; — un grand Jean-Baptiste Weenix, Port de mer, avec magnifique architecture; — un Berchem, de belle qualité, les Maux de la guerre, bien authentiquement signé en toutes lettres; — une Halte d'hommes armés, par Philips Wouwerman, peinture fine et lumineuse, signée du double monogramme; — un petit Adriaan van de Velde, vrai, quoique sa signature soit fausse, et des personnages du même Adriaan dans un délicat paysage de Wijnants; — un Fumeur, d'Adriaan van Ostade, très-douteux; — deux excellents Intérieurs d'église, clairs et sobres, qu'on pourrait attribuer à van Delen ou à

l'école de De Witte. Puis, Aalbert Cuijp, Gerrit Berckheijden, Jan van Kessel d'Amsterdam, Salomon et Jacob van Ruisdael, Jan Steen.

Le Cuijp, Cavaliers arrêtés à la porte d'une hôtellerie, est de la première manière, mais très-coloré, très-lumineux et plein d'air jusqu'au fond du paysage. — Le Berckheijden représente la place du Dam et l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, aujourd'hui le palais; très-bel exemplaire de ce savant maître, avec sa signature entière : Gerrit Berck Heijde f. Haarlem 1668. — Le paysage de van Kessel est dans les tons olivâtres familiers à Hobbema. — La petite marine de Salomon van Ruisdael, touchée avec une légèreté incomparable, est une vraie peinture de raffiné et qui aiguise à la fois le sentiment de l'art et le sentiment de la nature.

Au paysage de Jacob van Ruisdael s'attache beaucoup d'intérêt, à cause de la date à laquelle il a été peint par ce grand maître, de qui la date de naissance n'est pas encore fixée. Presque tous les catalogues de l'Europe et toutes les biographies supposent qu'il est né en 1635, ou même vers 1640, quand il y a de lui cependant des eaux-fortes datées de 1646, 1647 et 1649, et un tableau daté de 1648, dans la collection Haussmann, de Hanovre, achetée pour fonder le Musée de cette ville. Le paysage du Musée d'Anvers, signé en toutes lettres, est daté de 1649. C'est la seconde date que nous connaissions dans la chronologie de l'œuvre du maître; nous avons encore retrouvé cette date, 1649, sur un beau paysage du Musée de Darmstadt (n° 399 du catalogue), très-fort de ton aux premiers plans et très-fin dans les fonds, et sur une Entrée de forêt, du Musée de Nancy (n° 73 du catalogue), peinture également très-vigoureuse, presque jusqu'à la dureté. Un autre Ruisdael de ce même Musée (n° 74) semble encore avoir été daté de cette même année, quoique les chiffres en aient été frottés et gribouillés; mais le 4 est certain et le 9 probable. Dans un travail qui paraîtra prochainement sur les Musées de l'Allemagne, nous compléterons ces renseignements sur les premières œuvres de Jacob van Ruisdael, en y ajoutant quelques faits nouveaux sur sa biographie et sur celle de son frère aîné, Salomon.

Dans cette peinture du Musée d'Anvers, parfaitement conservée, avec tout le grain primitif de la pâte, on constate les origines de Ruisdael, l'influence de Jan Wijnants, chez qui assurément il doit avoir étudié, sans doute en même temps que le jeune frère de Philips Wouwerman, Jan Wouwerman, le paysagiste, à qui il ressemble un peu. En cette première manière, il a aussi de vives analogies avec Hobbema. Il est plus naïf, et, si on ose le dire, plus original que dans la suite. Il adhère à la nature avec une sincérité passionnée, et en même temps il lui commu-

nique sa mélancolique poésie, qui fut un de ses principaux caractères. Qu'y a-t-il dans ce paysage, dont on reçoit pourtant une impression ineffaçable? Des arbres, une chaumière, un chemin, un tertre, un petit clocher dans le lointain, et un ciel tranquille. Mais c'est un chef-d'œuvre, — à ajouter aux nombreux chefs-d'œuvre de cet admirable paysagiste.

Le Jan Steen a de l'importance : Samson prisonnier des Philistins. Oh! le gentil peintre biblique que maître Steen! Il n'a pas son pareil pour interpréter ces saintes traditions, quand elles prêtent à y mêler Bacchus et Vénus. Ne boit-on pas bien mieux dans ses Noces de Cana que dans celles de Paul Véronèse? Ici, pensez qu'il s'amuse de la perfide Dalila. Tandis que l'Hercule biblique, terrassé et enchaîné, subit les insultes de la foule, Dalila, en belle robe de satin bleu, reçoit le prix de sa trahison et même les caresses d'un des chefs philistins, qui ne se gêne pas pour la toucher peu décemment. Jan Steen ne manque point à cette fête, bien entendu, car il aimait à figurer dans toutes ses compositions. Il se tient debout, de profil, portant un drapeau rouge et regardant avec mépris un nain grotesque qui, de sa lance, menace Samson par derrière. Le tableau est signé en toutes lettres, au bas à gauche.

A la vente van den Schrieck, le Musée d'Anvers s'est enrichi d'un second Jan Steen, non pas plus curieux, mais d'une qualité supérieure, la Noce de village, payée près de 12,000 francs. C'est un assez haut prix pour un Jan Steen, qui n'a pas encore atteint les cours auxquels il devrait monter. Car, après Rembrandt, Jan Steen tient la tête de l'école hollandaise, avec Brouwer et les van Ostade, Terburg et Metsu, Pieter de Hooch et van der Meer de Delft, Ruisdael et Hobbema, Paulus Potter et Aalbert Cuijp, etc. Il est vrai que cette peinture exquise a passé dans la collection du chevalier Érard et qu'elle est cataloguée dans Smith (nº 52): Vaste salle d'hôtellerie, avec un plafond en poutres; une vingtaine de figures : deux paysans et une paysanne qui dansent, au milieu; derrière eux, le ménétrier monté sur un banc; d'un côté sont attablés des buveurs, et, en avant de la table, un gentilhomme fait la cour à une femme bellement costumée; de l'autre côté, un homme à chapeau emplumé les regarde; un jeune homme, déjà vaincu par Bacchus, s'est endormi, assis sur les marches d'un escalier au haut duquel apparaissent une servante et un paysan, à l'entre-bâillure d'une porte. C'est plein d'esprit dans les attitudes et les physionomies, et de première qualité comme couleur et clair-obscur.

Un autre chef-d'œuvre, un Hiver, d'Isack van Ostade, vient encore de la célèbre collection de Louvain. Grand tableau, large de plus d'un

mètre, avec divers groupes sur un canal gelé, des personnages qui causent près d'une tente, un homme qui va partir avec son traîneau attelé d'un cheval blanc, un autre homme dans un traîneau attelé d'un cheval brun, des enfants qui s'amusent sur la glace, des patineurs. Au bout du canal, des maisons rustiques et une digue sur laquelle chemine une voiture suivie de figurines. Isack van Ostade est un maître très-fort, et pour les scènes d'hiver personne ne l'a surpassé, pas même Aart van der Neer.

A la même vente, le Musée d'Anvers a conquis encore un Terburg : Intérieur de salon, où une jeune fille, assise près d'une table à tapis oriental, pince de la mandoline; près d'elle, un jeune homme, debout, son chapeau sous le bras; — un petit Wijnants exquis, avec figures et animaux d'Adriaan van de Velde; — un petit Philips Wouwerman, Halte de cavaliers, sur un monticule, auprès d'un puits; — un Willem van de Velde, grande marine, par un temps calme, avec beaucoup de navires et de barques; — une autre marine, de Backhuijsen, peintre peu recommandable, malgré sa réputation; — et, de Justus van Huijsum, père de Jan, un tableau de fleurs, avec un nid d'oiseaux et des insectes.

Malgré ces acquisitions récentes, le Musée d'Anvers doit regretter de n'être pas plus riche en tableaux hollandais. Son ambition, bien légitime, est d'offrir surtout une série, aussi complète que possible, de maîtres flamands. Mais l'école hollandaise est la fille de l'école flamande durant le xve siècle, et au xviie siècle elle est sa sœur. On aimerait donc à trouver au Musée d'Anvers des exemplaires de tous les habiles et spirituels artistes qu'on rencontre chez les voisins d'outre Moerdijk, par exemple Frans Hals, naturalisé à Haarlem, mais qui était né à Malines; son élève Adriaan Brouwer, qui fut admis dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers, qui eut de l'influence sur Teniers, forma Craesbeck, eut l'honneur d'être protégé par Rubens et peint par van Dyck; Gabriel Metsu, qui fait pendant à Gonzales Coques; quelque morceau de Hobbema, pour faire pendant au beau Ruisdael de 1649; et surtout une petite série de l'école rembranesque, Ferdinand Bol, van den Eeckhout, Jacob Backer, les Koninck, Nicolaas Maes et autres; pour montrer que l'école flamande de Rubens ne craint pas la rivalité de l'école hollandaise de Rembrandt, pour aider à constater leurs analogies, assez lointaines peut-être, et leurs différences très-caractéristiques, quand la plupart des historiens et des critiques, en France surtout, s'obstinent à confondre presque toujours les deux écoles, qu'il importe cependant de séparer, au point de vue d'une histoire logique de l'art européen.

IV

ÉCOLES ÉTRANGÈRES AUX PAYS-BAS

I. École allemande. — Les Allemands aussi sont les alliés des Flamands : les van Eyck procèdent sans doute de l'école rhénane, sur laquelle, à leur tour, ils exercèrent de l'influence. Un peu plus tard, Albrecht Dürer venait visiter les peintres d'Anvers et maître Lucas de Leyde. Au xvii[e] siècle encore, l'Allemagne, qui n'avait plus d'école, envoyait ses artistes vers l'Ouest, en Hollande surtout, et elle exportait hors des Flandres tout ce qu'elle pouvait accaparer de Rubens. Il n'y eut guère de réciprocité, malheureusement, et les tableaux de l'école allemande sont très-rares, à l'ouest du Rhin. Le Musée d'Anvers n'en possède pas une demi-douzaine qui aient une certaine importance et une incontestable authenticité.

Dans les anonymes, cependant, on peut signaler une peinture de l'école de Cologne, la Bénédiction, qui date de la seconde moitié du xv[e] siècle, et quelques autres tableaux qui semblent se rattacher à l'école d'Israel van Meckenen et des maîtres un peu antérieurs à la Renaissance.

Albrecht Dürer lui-même est nommé dans le Catalogue, comme auteur d'une grisaille, portant son monogramme, et conforme à sa gravure du portrait de l'électeur de Saxe, Frédéric III. Cette grisaille est bien mince de facture pour être originale. Peut-être n'est-ce qu'une reproduction postérieure, d'après le portrait gravé.

Mais de Lucas Cranach le vieux nous avons deux peintures originales, quand même elles n'offriraient pas sa marque habituelle, le petit dragon d'or : Adam et Ève, debout sous un pommier, où ils vont commettre le péché fatal; et une femme symbolisant la Charité : assise sur le devant d'un paysage, le corps voilé d'une de ces draperies diaphanes que Cranach affectionnait pour laisser transparaître le nu, elle donne le sein à un petit enfant; deux autres enfants jouent auprès d'elle.

Les deux portraits de Holbein ne sont pas sûrs : un tout petit portrait d'homme, à toque noire, très-bon d'ailleurs, et un portrait d'Érasme, assis à une table, la main droite appuyée sur un livre, l'autre main tenant des papiers. On l'appelait Frobenius dans le précédent catalogue, mais c'est Érasme, sans contredit. Seulement, la peinture très-frottée n'a pas conservé ses signes d'originalité. C'est sans doute une copie d'après

un des nombreux portraits que Holbein peignit de son ami, et dont on retrouverait peut-être l'original en Allemagne ou en Angleterre.

Une grande Sainte Famille, entourée d'apôtres et de saintes femmes, est attribuée à Victor et à Henri Dunwege, peintres à Dortmund, en Westphalie, au commencement du XVIe siècle. Après quoi, sans intermédiaire, nous passons à un peintre de la fin du XVIIe siècle, à Godfried Kneller, Allemand de naissance, un peu Hollandais d'éducation, bien qu'il n'ait jamais étudié sous Rembrandt, comme on le suppose, et finalement peintre de la cour d'Angleterre, de 1674 à 1723, année dans laquelle il mourut, très-vieux, à Londres. Kneller a peint tous les princes et princesses d'Angleterre, depuis Charles II jusqu'à l'avénement de la maison de Hanovre, quantité d'illustrations britanniques, le grand duc de Marlborough et William Russell, Newton et Locke, Pope et Addison, Christopher Wren, l'architecte de Saint-Paul de Londres, et même la plupart des souverains étrangers, y compris le roi Louis XIV et le czar Pierre Ier. Il faut croire qu'il a aussi travaillé à Anvers, vers l'époque où il peut avoir été élève de Ferdinand Bol, à Amsterdam, puisque le portrait que l'on conserve de lui, au Musée, représente un grand chantre de la cathédrale d'Anvers, le chanoine François de Cock, peintre lui-même et architecte, outre son talent de chanteur au lutrin.

II. ÉCOLE ITALIENNE. — C'est par l'école italienne qu'on devrait logiquement commencer le compte rendu des œuvres contenues dans un musée, puisqu'elle précède les autres écoles et qu'elle exerça dès l'origine une influence excessive sur l'art européen. Mais l'authenticité des tableaux italiens de l'école primitive est si contestable, que les connaisseurs les plus érudits ne sauraient presque jamais prouver les attributions, lorsque ces œuvres, déplacées des monuments pour lesquels elles furent peintes, ont perdu toute tradition certaine, après de longs égarements à l'étranger. Et puis, au Musée d'Anvers, les Italiens comptent à peine, tandis que la série de l'école flamande se continue sans interruption depuis van Eyck, van der Weyden et Memling, jusqu'à la fin de la pléiade inspirée par Rubens.

Nous avons rattaché à l'école des van Eyck le Calvaire, bien authentique, d'Antonello de Messine. Ses prédécesseurs, le Giotto lui-même, Simone di Martino, de Sienne, et Giovanni da Fiesole, dit fra Angelico, figurent aussi dans le Catalogue d'Anvers, et les œuvres qu'on leur attribue paraissent avoir des caractères d'authenticité. Néanmoins, quelle que soit la beauté de ces tableaux primitifs, personne peut-être n'oserait affirmer qu'ils sont bien du Giotto, de Simone, d'Angelico.

Les deux Giotto, Saint Paul et son pendant Saint Nicolas, évêque de Myre en Lycie, ont été achetés à Paris par M. van Ertborn, en 1826, à la vente du baron Vivant Denon, qui les avait fait graver.

Les quatre petits panneaux de Simone di Martino, réunis dans un seul cadre, représentent la Vierge, assise sur une chaire à coussins et draperies rouges, et tenant à la main un livre ouvert; l'Ange Gabriel, agenouillé et tenant une tige de lis en fleur; le Calvaire et la Descente de croix, avec de nombreuses figurines; sur la tunique d'un des soldats du Calvaire, on remarque les lettres S. P. — M. van Ertborn les avait trouvés à Dijon, ainsi que plusieurs autres tableaux de sa galerie, notamment le précieux triptyque de Rogier van der Weyden.

Le petit fra Angelico, Saint Romuald, fondateur de l'ordre des Camaldules, reprochant à l'empereur Othon III le meurtre de Crescentius, sénateur romain, vient du cabinet de la comtesse de Looz, à Florence.

Pour le Titien du Musée d'Anvers, l'affirmation de son originalité serait également hasardeuse, bien qu'il porte la signature *Titiano f.*, à la suite de cette inscription italienne : *Ritratto di vno di ca*[sa] *Pesaro in Venetia que fv fatto Generale di S*[ta] *Chiesa.* Ce personnage de la maison Pesaro est, comme l'explique le Catalogue, Jean, bâtard de Sforza, seigneur de Pesaro, époux en premières noces de Lucrèce Borgia, en secondes noces de Genevra Thiepola, puis évêque de Paphos, nommé amiral des galères pontificales et mort en 1510. Portant l'étendard du pape, aux armes des Borgia, il est agenouillé sur les degrés d'un trône où siége saint Pierre, en tunique rouge et manteau brun. Derrière le « général de la sainte église, » le pape lui-même, Alexandre Borgia. Ces trois figures sont presque de grandeur naturelle et le tableau a près de deux mètres de largeur. Il fut donné au Musée, en 1823, par le roi des Pays-Bas, Guillaume I[er].

Alexandre VI étant mort en 1503 et le Titien étant né en 1477, le tableau serait donc de la jeunesse de l'artiste, — s'il était de lui. C'est ce que fait remarquer le Catalogue, ajoutant que le style de la peinture rappelle celui des Bellini et du Giorgione. Mais Titien, même tout jeune, ni Giorgione non plus, ni les Bellini, leurs maîtres à tous deux, n'ont jamais fait d'aussi triste peinture, sans dessin, sans harmonie, sans expression. La première manière du Titien se rapproche de celle des Bellini par un dessin correct et serré, par une exécution attentive et terminée, au lieu que dans le tableau d'Anvers l'exécution est lourde et vulgaire. Il est, à la vérité, couvert de repeints. Mais, tenant compte de ces restaurations, — et malgré la signature, — encore est-il impossible, selon nous, d'y reconnaître le Titien.

Le Murillo, que nous joignons aux Italiens, puisque le Musée ne possède pas d'autres espagnols, est absolument inacceptable. Il représente Saint François d'Assise, à genoux devant un crucifix.

On voit qu'au Musée d'Anvers, comme dans les autres galeries de la Belgique et de la Hollande, les peintures italiennes et espagnoles sont très-rares et souvent apocryphes. Le Musée d'Anvers spécialement peut s'en consoler en montrant ses magnifiques Rubens.

III. École française. — Ce n'est pas non plus dans le Nord qu'on rencontre beaucoup de tableaux de l'école française, d'ailleurs assez étrangère au reste de l'Europe, sauf le Lorrain et le Poussin, qui tiennent à l'Italie non moins qu'à la France. L'école française n'existe pas au Musée d'Anvers. Il n'a qu'un Valentin, le Brelan, avec cinq figures de grandeur naturelle; un gentil petit Dauphin de France, par François Clouet; quelques portraits anonymes, peints dans le même style; et, pour finir par une curiosité, — un trésor! — le portrait d'Agnès Sorel en madone!

C'est M. de Laborde qui, dans son livre intitulé : *la Renaissance des arts à la cour de France,* a démontré que cette Madone était le portrait de la maîtresse du roi Charles VII, et qu'elle avait été peinte par Jean Fouquet, sur la demande d'Étienne Chevalier, trésorier de France, ami particulier et un des exécuteurs testamentaires d'Agnès Sorel. Le Catalogue du Musée d'Anvers donne la description suivante de cette singulière Vierge-maîtresse du roi :

« N° 154. Hauteur, 0,91; largeur, 0,81. Sur bois. — *La Vierge et l'enfant Jésus.* — Assise sur un trône orné de pierres précieuses, Marie a la tête ceinte d'une couronne enrichie de perles, d'où descend un voile diaphane. Un manteau d'hermine recouvre ses bras et ses épaules. Le haut du corsage de la robe est délacé et laisse le sein gauche entièrement à découvert. Elle tient les yeux baissés sur son divin fils, assis sur *ses* genoux. Des anges bleus, des archanges rouges se pressent *à l'entour* d'eux, en les vénérant. » — Ces anges *bleus* et ces archanges *rouges* étaient fort à la mode en Allemagne, au XIVe siècle et jusqu'au commencement du XVe.

Étienne Chevalier s'était fait représenter lui-même, dans l'attitude de la prière, sur un panneau d'égale dimension, adjoint au portrait d'Agnès, et cette sorte de diptyque avait été placé dans l'église Notre-Dame, à Melun, probablement après la mort du donateur, en 1474. Il en fut enlevé antérieurement à l'année 1775, comme le constate cette inscription à l'encre au revers du panneau de l'Agnès :

« La Sainte Vierge
« Sous les traits d'Agnès Sorel,
« Maîtresse de Charles VII, roi de France,
« Morte en 1450. »

« Ce tableau, qui était dans le chœur de Notre-Dame de Melun, est un vœu de m^tre^ Étienne Chevalier, un des exécuteurs testamentaires d'Agnès Sorel... — 1775. — Gauthier, avocat. »

L'autre moitié de l'ex-voto, le portrait d'Étienne Chevalier, est aujourd'hui chez M. Louis Brentano, à Francfort-sur-Mein, avec quarante miniatures de Jean Fouquet, vingt consacrées à la vie du Christ, les vingt autres à la représentation de scènes de martyres. Ces merveilles, dont on trouvera la description dans un de nos petits livres sur les Musées de l'Allemagne, le portrait peint d'Étienne Chevalier et l'Agnès Sorel du Musée d'Anvers prouvent que le portraitiste de la cour était un grand artiste et que l'école française égalait alors, à peu près, l'école italienne et les écoles du Nord.

W. BÜRGER.



UN DESSIN DE RAPHAEL

LA BELLE JARDINIÈRE

Quel poëme qu'un dessin de Raphaël! Ce que la pensée humaine peut concevoir de plus grand et de plus pur a passé de l'âme de l'artiste dans sa plume légère et s'est fixé sur le papier avec la simplicité inconsciente de l'enfant qui naît à la vie. Quand le dessin est un de ces rêves de bonheur variés à l'infini par le divin Sanzio sous le titre de *Madones* ou de *Saintes Familles*, il semble qu'une idée plus élevée encore ait fermenté dans son cerveau, qu'un sentiment plus chaste ait fait battre son cœur, que sous sa main virile soit éclose une fleur de grâce et de tendresse, d'un parfum plus pénétrant.

Souvent il nous est arrivé de nous demander d'où provient chez Raphaël l'attrait spécial qui le porte vers les représentations de l'amour maternel. En vain nous interrogeons sa vie. Où a-t-il appris à aimer l'enfant? Où a-t-il appris à aimer la femme mère? Ce n'est pas dans sa propre famille. A huit ans il perdait sa douce mère Magia, et, l'année suivante, Giovanni Santi, remarié, lui donnait en Bernardina, sa nouvelle épouse, une vraie marâtre que l'orphelin fut contraint de quitter quelques mois après la mort de son père. Errant alors de ville en ville, jamais il ne connut les joies intimes du foyer domestique. Plus tard, à Rome, comblé de biens et d'honneurs, il songea au mariage, — et une lettre adressée à son oncle prouve qu'il y songea comme un simple mortel, calculant la dot à un écu près. — Mais la nièce du cardinal Bibiena ne devint pas sa femme. Quant à sa maîtresse, la Fornarina, il ne paraît pas qu'elle lui ait jamais donné un gage de sa tendresse. Ce n'est donc pas autour de lui, ce n'est pas chez lui que Raphaël a pu contempler le drame intime de la famille. Il n'a pu aimer le spectacle de l'amour maternel que comme un rêve jamais réalisé ou comme un souvenir lointain de sa première enfance. Et qui sait? c'est peut-être cette absence d'expérience personnelle qui lui permit de voir l'enfant et la mère à travers le voile d'un idéal toujours heureux et toujours charmant.



RV

De toutes les Madones de Raphaël, il n'en est pas peut-être qui possède à un plus haut degré ce caractère de paix inaltérable, que *la Belle Jardinière* du Musée du Louvre. Le dessin reproduit ici offre la première pensée du tableau. La Vierge mère est assise avec son fils et le compagnon fidèle de ses jeux, le petit saint Jean. Quelques traits confus indiquent à peine le fond. Mais on pressent que ce groupe heureux ne peut être placé que dans un jardin, au sein d'un riant paysage, et non sous un baldaquin ou au milieu de rochers sinistres. Soutenu par sa mère, Jésus essaye ses premiers pas, et, comme si ce premier pas révélait déjà sa nature divine, le précurseur agenouillé, la main sur son cœur, rend un premier hommage au futur Christ ; le regard de Marie les enveloppe tous deux, regard étonné et presque obscurci par un vague pressentiment. Rien de mieux lié que ces trois personnages, rien de plus expressif que le sentiment d'amour tranquille qui les unit, rien de plus simplement exprimé. L'enfant appartient bien à la mère, et celle-ci, pendant que son regard semble s'adresser surtout à saint Jean, dit assez par son geste lequel des deux est son fils.

Un autre problème de la vie de Raphaël est celui-ci : Où prenait-il ses modèles? Certes, quand il groupe ensemble plusieurs personnages pour composer, par exemple, le dessin de *la Vierge au poisson,* je reconnais, au pannon carré dont elle est coiffée, la Transteverine, assise sur une caisse renversée, et, autour d'elle, des élèves, des amis, quelque manœuvre peut-être descendu des échafaudages de la Farnésine pour jouer un instant le rôle du jeune Tobie. Mais dans les dessins qui ne présentent qu'une ou deux figures étudiées, où retrouver les types de ces personnages d'une souveraine beauté, vieillards austères, hommes aux formes puissantes, les femmes surtout, avec leur grâce naïve et chaste, et les enfants souriants et potelés? Faut-il croire, avec Mariette, que la délicieuse sanguine que possède le musée du Louvre, première étude de la Sainte Famille de François Ier, a été dessinée d'après la Fornarina? *Sic ab amicâ exemplum sumebat.* — Tous les portraits de cette beauté fameuse, que l'on nous a montrés à Florence et à Rome, donnent l'idée d'une belle maîtresse, une âme de marbre dans un corps de feu : qu'ils sont loin de l'idéal de chasteté et de candeur qui a inspiré les Madones et les Saintes Familles! Non, la gorge effacée de la Belle Jardinière, ses hanches fines qui s'élargissent pour la maternité et non pour l'amour sensuel, ses épaules tombantes, ses bras au mouvement si doux, tout cet ensemble de formes choisies avec un goût exquis pour exprimer une nature virginale, n'a jamais pu appartenir à la femme qui posséda de Raphaël ce que De Maistre a nommé *la bête.* Il faut ou que la mémoire de l'œil ait été chez

le grand peintre un don d'une puissance exceptionnelle, ou qu'il ait su trouver, à l'ombre des vertus domestiques, d'humbles modèles bien dissemblables de ceux dont on se sert aujourd'hui. On remarquera, d'ailleurs, que dans les dessins de compositions pieuses telles que les Madones, le modèle est presque toujours vêtu. Tout au plus le peintre a-t-il obtenu que la jupe fût relevée au-dessus des genoux pour laisser voir les jambes. Sans doute la mère était là, selon l'habitude italienne. N'avons-nous pas vu à Rome, dans l'atelier de S***, la jeune Marietta venir poser, avec moins de vêtements toutefois, sous l'œil vigilant de sa mère?

Le dessin dont nous avons le *fac-simile* sous les yeux, rapproché de tous ceux que nous connaissons du maître, prouve bien que Raphaël ne se croyait pas tenu de dessiner d'abord le nu de toutes les figures d'un tableau, pour les recouvrir ensuite de draperies ou de vêtements, selon la méthode académique rigoureusement érigée en loi par Louis David. Les maîtres italiens procédaient autrement. Après les solides études d'anatomie et d'ostéologie qui étaient la base scientifique de leur art, ils avaient une telle connaissance du corps humain, que le dessin de l'académie, étude purement imitative des surfaces, leur devenait inutile. L'écrivain ne cherche pas tous ses mots dans le dictionnaire et ne fait pas l'analyse grammaticale de chacune de ses phrases. Pour eux comme pour l'écrivain, la grammaire coulait de source, enveloppée des formes d'un art savant.

Entre le dessin de *la Belle Jardinière* et le tableau du Musée du Louvre, il existe des différences notables. Cependant, et bien qu'on signale à Holkham, chez le comte de Leicester, un carton à la pierre noire, les carreaux tracés sur le papier indiquent que Raphaël n'a pas cherché à pousser plus loin l'étude de sa composition. Comme le Créateur, il a vu que cela était bon, et il s'est arrêté. Mais le dessin une fois reporté sur le panneau ou sur le carton, à une plus grande échelle, il a modifié certains détails. Il est curieux de suivre pas à pas ces différences, afin de se rendre compte des changements qu'elles ont pu apporter à la valeur expressive de l'œuvre. La tête inclinée de Marie a été relevée et tournée vers la gauche. Elle a acquis ainsi une importance spéciale, motivée sans doute par la rencontre, postérieure au dessin, d'un type exceptionnel d'innocence, dont Raphaël s'empressa de reproduire la merveilleuse pureté. Pourtant cette attitude semble s'accorder moins bien avec le mouvement général du corps, que la pose plus banale du dessin primitif. On y sent une certaine roideur, qui, jointe au caractère très-individuel de la physionomie, nous fait croire à un portrait. Le reste du corps, à l'exception du bras gauche, ramené un peu en arrière, n'a

subi aucune modification. Mais en l'enveloppant d'un vaste manteau bleu, Raphaël en a singulièrement altéré le caractère. Il semble que le peintre, au moyen de cette draperie ramenée sur l'épaule droite, ait voulu seulement remplir le vide entre le bras droit et la hanche. Comment n'a-t-il pas vu qu'il cachait en même temps le sein virginal de la jeune mère, sa taille souple, ses hanches élégantes, en un mot l'allure ondulée de ce beau corps? Tant de charmes ravis à nos regards sont-ils l'effet du simple désir de *boucher un trou*, ou auraient-ils pour cause le remords d'une pruderie religieuse? Nous ne croyons pas à ce dernier motif : il nous paraît plus probable que Raphaël, échappé depuis longtemps déjà aux langes de Pérugin, et placé alors sous l'influence florentine, aura sacrifié la sveltesse primitive de sa Vierge à une recherche d'ampleur factice dont Fra Bartholomeo lui donnait l'exemple. On ne peut nier que le tableau n'y ait perdu. Comparé au dessin, il a un aspect lourd. Plus d'un certainement aura cherché sous la draperie bleue du tableau le mouvement de la figure, qui ne le comprendra qu'en regardant le dessin.

Les changements apportés aux figures d'enfants sont plus heureux. Dans le dessin, le petit saint Jean ne se présente qu'à l'état d'embryon confus : ses mains vont on ne sait où, son visage n'exprime rien. Raphaël a seulement trouvé la position des jambes, et il n'a garde de la modifier dans le tableau. Il s'en sert même pour motiver le mouvement du bras gauche; au bras droit il ajoute la croix de roseau, point d'appui nécessaire au corps penché en avant. Mais c'est surtout l'expression de la tête qui modifie du tout au tout le personnage. Dans le dessin, l'imagination du peintre, en quête de poésie, l'avait couronnée de fleurs. Dans le tableau plus de couronne : les cheveux flottent au vent, la velléité poétique devient poésie véritable; tout y concourt : le regard, le sourire, l'inflexion gracieuse du cou, les lèvres qui vont parler [1].

1. Ce détail des cheveux au vent est à lui seul une date : il marque une émancipation nouvelle du talent de Raphaël à l'époque de sa seconde manière. *La Déposition* du palais Borghèse, peinte à Florence en 1507, nous montre un jeune homme dont les cheveux flottent au vent. *La Belle Jardinière* a été peinte en 1507 ou 1508, selon qu'on veut lire comme M. Villot ou comme Passavant la date inscrite sur le manteau. Or, dans un autre tableau de Raphaël que possède aussi le Louvre, *le Sommeil de Jésus*, on retrouve la même tête du petit saint Jean, les cheveux au vent, le visage animé, l'expression tout à fait analogue à celle du saint Jean de *la Belle Jardinière*. Nous en conclurions volontiers que *le Sommeil de Jésus*, classé sans preuves par Passavant au nombre des peintures exécutées à Rome, doit être considéré comme une œuvre contemporaine de *la Belle Jardinière* et de *la Déposition*, c'est-à-dire de la seconde manière de Raphaël, aux environs de 1507.

Rien de plus souple, de plus enfantin, de plus familier que le petit Jésus, tel que nous l'offre le dessin. Mais son bras gauche se rattache mal à la main de sa mère qui le soutient. Soit que le peintre ait voulu seulement motiver ce bras d'une façon plus naturelle, soit qu'il trouvât trop tourmentées les lignes de ce corps charmant, soit encore que l'on admette chez lui une préoccupation religieuse, un désir d'égaler le calme pieux des œuvres de Fra Bartholomeo, toujours est-il que Raphaël a redressé le divin Bambino en appuyant sa poitrine, et non plus son visage, contre le genou de Marie. Par là s'est trouvé justifié un détail d'intime tendresse dont on ne comprenait guère la portée dans le dessin : le petit pied de l'enfant posé sur celui de sa mère. Et comme Jésus, ainsi grandi, ne pouvait plus regarder saint Jean que de haut, le peintre a tourné vers sa mère son regard plein d'amour.

Ainsi, par des changements de détail qui s'enchaînent l'un à l'autre, se modifie ou plutôt se complète, du dessin au tableau, l'idée mère de la composition. Dans le dessin, l'acte d'adoration du petit saint Jean est le centre où portent à la fois le regard de Jésus et le regard de Marie. Dans le tableau, ce centre se déplace. L'œil de Jésus, foyer d'amour, reçoit l'hommage de saint Jean et le reporte à sa mère. Une poésie plus haute, plus sereine, enveloppe les trois personnages. Le dessin, c'était le sourire de la grâce innocente, éclos dans l'intimité du cœur. Le tableau, c'est l'émotion tranquille d'une âme qui voit le beau.

Les différences que nous avons signalées, et plus encore le progrès d'expression poétique bien évident dans le tableau, semblent indiquer qu'il s'écoula entre la première pensée du peintre et sa réalisation définitive un assez long espace de temps. En effet, si l'on admet la conjecture de Passavant, qui cette fois nous paraît fondée, le tableau de *la Belle Jardinière* serait celui que Raphaël commença en 1508 et qu'il laissa inachevé, au moment de quitter Florence pour Rome, entre les mains de Ridolfo Ghirlandajo[1]. Or, l'exécution du dessin présente la plus grande analogie avec toutes les études que nous connaissons pour la *Déposition* du palais Borghèse, antérieure d'une année. C'est le même système de petites hachures croisées, alternant avec des hachures plus larges et plus libres qui s'efforcent de suivre le modelé. Dans le dessin de *la Belle Jardinière,* cette exécution atteint à un degré de beauté remarquable. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou de la fermeté qui a conduit sans trembler le trait limpide des jambes de la Vierge, ou des hésitations savantes

1. Le carton du comte de Leicester aurait pu être exécuté à ce moment pour compléter les indications dont Ghirlandajo avait besoin.

qui ont inscrit leurs repentirs le long des contours du corps de Jésus. La jambe gauche de l'enfant divin est, grâce à ces indécisions, une merveille de souplesse. Le cou, les épaules, la gorge, les hanches de la Vierge s'indiquent avec une ampleur souveraine, et cependant sa main, d'une intention bien plus originale que dans le tableau, montre tout l'embarras d'un artiste naïf qui cherche de bonne foi le vrai. Que de science dans cette naïveté ! que de candeur dans cette science !

Le dessin dont la *Gazette des Beaux-Arts* offre aujourd'hui le *fac-simile* à ses lecteurs peut donc être regardé à bon droit comme un des plus curieux de l'œuvre de Raphaël. Ainsi l'ont pensé tous ceux qui l'ont tour à tour possédé. Inscrit sous le numéro 104 du catalogue de Mariette, le dessin de *la Belle Jardinière* avait appartenu au célèbre amateur Crozat, qui tenait la meilleure partie de sa collection des héritiers de Timoteo Viti, l'élève de Raphaël. Venu plus tard dans les mains de Knight et dans celles de sir Thomas Lawrence, il fut acheté par le marchand Woodburn qui le vendit, avec bien d'autres, au prince d'Orange, depuis roi de Hollande sous le nom de Guillaume II.

A la vente du roi Guillaume, M. de Vos, d'Amsterdam, le paya 410 florins. Aujourd'hui, l'heureux possesseur de ce précieux morceau est M. d'Arozarena. Transporté sous le ciel brûlant de la Havane, puisse-t-il apprendre au nouveau monde à connaître, à aimer un des plus grands maîtres du monde ancien, et féconder une terre encore rebelle aux arts en lui montrant le modèle de la grâce la plus délicate et de la plus aimable beauté !

LÉON LAGRANGE.



ESSAI

SUR

LE COMIQUE ET LA CARICATURE

DANS L'ANTIQUITÉ [1]

V

PEINTRES DE SCÈNES DOMESTIQUES, D'ANIMAUX, DE PAYSAGES, ETC.

Plus j'avance dans la lecture de Pline et plus je suis émerveillé de l'abondance et de la richesse des renseignements qu'il nous a laissés sur l'art. Il n'y a pas de naturalistes aujourd'hui, si grands qu'ils soient, avec les livres desquels on pourrait reconstruire les arts d'une société disparue. Pline s'est inquiété des moindres créations de la sculpture et de la peinture; il a la conscience que toute œuvre de l'homme, si basse ou si futile qu'elle paraisse, aura sa valeur dans les siècles futurs. Peintres de grandes figures, statuaires consacrés à la représentation des dieux, peintres de scènes domestiques, paysagistes, peintres d'animaux, peintres grotesques, femmes peintres, il a recueilli avec patience les noms des moindres artistes de l'antiquité, et quelquefois d'un trait il en rend vivement la manière.

Je crois utile de donner une brève indication de ces peintres *naturalistes* qui ont certainement contribué à faire progresser l'art du caricaturiste.

La caricature ne se nourrit que de laideurs; mais il faut lui montrer ces laideurs. Les artistes qui, suivant Aristote, « représentent les hommes plus beaux que nous ne sommes, » ne peuvent servir de guides aux

1. Voir la *Gazette* du 1er janvier 1862.

esprits railleurs, à moins que leurs compositions éthérées, se tournant en visions et prenant l'ombre pour la forme, ne produisent des réactions violentes; mais les artistes dont parlent Aristote et Pline n'en étaient encore qu'au bégayement, puisque le dernier cite comme un *inventeur* le peintre Cimon de Cléonée.

« Cimon inventa les catagraphes, c'est-à-dire les têtes de profil, et il imagina de varier les visages de ses figures, les faisant regarder ou en arrière, ou en haut, ou en bas. Il marqua les articulations des membres; il exprima les veines, et en outre indiqua les plis et les sinuosités dans les vêtements. »

Cimon est donc un des initiateurs de l'art avec Polygnote dont il est dit plus haut que « le premier il ouvrit la bouche des figures, fit voir les dents, » etc. A cette époque, le pinceau et le ciseau ne pouvaient arriver à ces mysticismes outrés qu'il a été donné aux époques civilisées de connaître, et qui font que le peintre, oubliant sa palette et son pinceau, croit pouvoir les remplacer par le rêve et la pensée.

Donc les caricaturistes ne peuvent dériver que des maîtres exacts, de ceux qui peignent les accidents de la peau, les rides, les rugosités et les verrues. Ils exagèrent, rendent ridicule et grotesque ce qui était vrai; mais ceci est le côté purement matériel de la caricature. Si elle grossissait seulement quelques détails à la loupe, comme il est arrivé quelquefois de nos jours, la caricature devient une monstruosité, un bête microscope. Le caricaturiste ne doit-il pas atteindre et montrer le moral à travers le physique? S'il n'est pas ému, irrité, indigné en prenant ses crayons, c'est un triste métier qu'accomplit un triste ouvrier.

Un Anglais, dont je regrette de ne pas savoir le nom, a écrit cette pensée si juste : « Que veulent donc dire les philosophes qui ont représenté l'ironie comme une dégénérescence de l'âme, comme une faiblesse ou une bassesse? *La risée que provoque l'aspect du laid et de l'ignoble est encore un hommage rendu à la noblesse et à la beauté.* »

On ne s'entendra jamais sur cette question de la représentation de la laideur, pas plus qu'on ne s'entend sur la question de la réalité, pas plus qu'on ne s'entend sur la question de la morale dans l'art. Ce sont des mots abstraits qui servent merveilleusement aux esprits ennemis de toute forme nouvelle tentée, de tout effort, de toute recherche.

J'en reviens à Pline, dont je cite vivement quelques passages relatifs aux peintres et aux sculpteurs voués à la réalité :

« Nicias sculptait plus volontiers les chiens que les hommes. Cratinus a peint des comédiens à Athènes, dans le Pompion. Eudore s'est fait remarquer par une décoration de théâtre... OEnilas a peint une

assemblée en famille. Philiscus a peint l'atelier d'un peintre où un enfant souffle le feu.

« Simus est auteur d'un jeune homme se reposant, d'une boutique de foulon, etc.

« Parrhasius d'Éphèse a peint une nourrice crétoise qui tient un enfant dans ses bras; deux enfants dans lesquels on voit la sécurité et la simplicité de leur âge; un prêtre qui a près de lui un enfant avec un encensoir et une couronne.

« Antiphile est renommé pour un jeune garçon soufflant un feu qui éclaire et l'appartement d'ailleurs fort beau, et le visage de l'enfant; pour un atelier de fileuses en laine où des femmes se hâtent toutes d'achever leur tâche.

« Aristophon, pour un tableau à beaucoup de personnages, où sont Priam, Hélène, la Crédulité, Ulysse, Déiphobe, la Ruse.

« Cœnus a peint des écussons.

« On vante, de Timomaque, Oreste, Iphigénie en Tauride; une famille noble; deux hommes en manteau se disposant à partir, l'un debout, l'autre assis. »

Voilà une antiquité nouvelle, celle qu'on veut étudier aujourd'hui et dont on cherche à surprendre les secrets. Le grand art antique, chacun le connaît et l'admire; mais le petit art, l'art domestique, l'art des portraitistes, des décorateurs, des peintres de petits tableaux, l'art qui en apprend plus sur les mœurs que la représentation des dieux et des empereurs, voilà ce que veulent savoir nos esprits inquiets et scrutateurs.

On croit que l'art des paysagistes a été poussé aujourd'hui à la perfection. Qu'on lise le passage relatif à Ludius, qui vivait « du temps du dieu Auguste. Le premier il imagina de décorer les murailles de peintures charmantes y représentant des maisons de campagne, des portiques, des arbrisseaux taillés, des bois, des bosquets, des collines, des étangs, des euripes, des rivières, des rivages au souhait de chacun, des personnages qui se promènent ou qui vont en bateau, ou qui arrivent à la maison rustique soit sur des ânes, soit en voiture; d'autres pêchent, tendent des filets aux oiseaux, chassent ou même font la vendange. On voit dans ces peintures de belles maisons de campagne dont l'accès est marécageux; des gens qui portent des femmes sur leurs épaules, et qui ne marchent qu'en glissant et en tremblant; et mille autres sujets de ce genre plaisants et ingénieux. Le même artiste a le premier décoré les édifices non couverts (hypœthres, promenoirs) de peintures représentant des villes maritimes qui font un effet très-agréable et à très-peu de frais. »

Et cet Arellius, célèbre à Rome, qui exerçait son art « un peu avant

le dieu Auguste, » et qui excite l'indignation de Pline : « Arellius, dit-il, profana son art par un sacrilége insigne ; toujours amoureux de quelque femme, il donnait aux déesses qu'il peignait les traits de ses maîtresses ; aussi en comptait-on le nombre dans ses tableaux. »

Combien en a-t-on vu depuis, d'Arellius, qui ont donné aux Vierges et aux Madones la figure de leurs maîtresses, et qui n'ont pas cru commettre de *sacriléges!*

Il ne faut pas oublier Pausias de Sicyone, qui « imagina le premier de peindre les lambris. Il peignit de petits tableaux, et surtout des enfants. »

Enfin les femmes ne nous pardonneraient pas d'avoir passé sous silence leurs confrères de l'antiquité.

« Calypso a fait un vieillard et le charlatan Théodore ; Alcisthène, un danseur. Lala de Cyzique, qui resta toujours fille, travailla à Rome du temps de la jeunesse de M. Varron, tant au pinceau que sur l'ivoire au poinçon. Elle fit surtout des portraits de femme. On a d'elle, à Naples, une vieille dans un grand tableau ; elle fit aussi son portrait au miroir. »

Ces citations étaient nécessaires pour bien faire comprendre comment le grand fleuve de l'art s'alimente d'une quantité de rivières, de ruisseaux, de petites sources dont il était important de montrer le courant.

VI

PEINTRES COMIQUES

Pline, quand il cite des auteurs de peintures grotesques et qu'il en donne la description, montre clairement jusqu'où étaient poussés, chez les anciens, le comique et l'intention satyrique.

« La vogue des tableaux étrangers à Rome, dit-il, date de L. Mummius, à qui sa victoire valut le nom d'Achaïque... Je trouve qu'ensuite l'usage devint commun d'en exposer dans le Forum. De là la plaisanterie de l'orateur Crassus. Plaidant sous les vieilles boutiques, il interpella un témoin ; le témoin, relevant l'interpellation : — Dites donc, Crassus, qui vous pensez que je sois. — Semblable à celui-ci, répondit-il en montrant, dans un tableau, un Gaulois qui tirait très-vilainement la langue. »

Est-ce là une caricature? C'est en tous cas une bouffonnerie dont le

sens est confus. Cicéron et Quintilien rapportent qu'on voyait souvent pour enseigne aux boutiques romaines un bouclier cimbre populaire, qu'ils supposaient être l'image du bouclier de Marius, représentant une figure grotesque de Gaulois tirant la langue. Le Gaulois « qui tirait très-vilainement la langue » peut sortir du pinceau d'un des peintres qui se plaisaient à la représentation de scènes populaires; aussi Pline a-t-il placé ces artistes après les peintres de sujets nobles, et il a dit d'eux, avec une sorte de dédain : « C'est ici le lieu d'ajouter ceux qui se sont rendus célèbres dans le pinceau par des ouvrages d'un genre moins élevé. De ce nombre fut Piræïcus, inférieur à peu de peintres pour l'habileté. Je ne sais s'il s'est fait tort par le choix de ses sujets; toujours est-il que, se bornant à des sujets bas, il a cependant, dans cette bassesse, obtenu la plus grande gloire. On a de lui des boutiques de barbier et de cordonnier, des ânes, des provisions de cuisine, et autres choses semblables, ce qui le fit surnommer Rhyparographe. Ses tableaux font un plaisir infini, et ils se sont vendus plus cher que de très-grands morceaux de beaucoup d'autres. »

Ce n'est pas là la caricature. Piræïcus serait aujourd'hui appelé « un peintre de genre, » et, comme autrefois, il pourrait vendre ses tableaux plus cher que des compositions historiques.

A côté d'Antiphile, qui donne le portrait du grotesque Gryllus, Pline parle d'un autre peintre : « Calatès traita en petit des sujets comiques; » mais la désignation des sujets est absente, et on ne peut revendiquer Calatès (ou Calacès) comme un peintre de caricatures.

« Quant à Socrate, ajoute Pline, ses tableaux plaisent avec raison. Tels sont : *Esculape avec ses filles*, et son *Paresseux*, qu'on appelle *Ocnos :* il fait une corde qu'un âne ronge à mesure. »

Intention comique dans *le Paresseux*, qui frise la caricature. Nous allons y arriver.

« Bupalus et Athenis étaient contemporains du poëte Hipponax. Hipponax était remarquablement laid. Les deux artistes, par forme de plaisanterie, exposèrent son portrait à la risée du public; Hipponax, indigné, dirigea contre eux l'amertume de ses vers, si bien que, selon quelques-uns, ils se pendirent de désespoir; mais cela est faux... »

Dans ce fragment de Pline je vois poindre la caricature. Bupalus et Athenis couvaient sans doute quelque idée satyrique en exposant le portrait d'Hipponax; peut-être voulaient-ils se venger de lui pour quelque cause dont Pline ne dit pas le motif. Toujours est-il qu'il s'ensuivit une guerre terrible de poëte à artiste, — la même que celle d'Aristophane et de Pauson, — et, malgré l'amour-propre connu du poëte, il avait fallu

une raillerie peinte plutôt qu'une ressemblance pour arracher à Hipponax quelque méchanceté poétique.

C'est au chapitre de l'*art de modeler en plastique* que Pline a parlé de deux sculpteurs qui ne reculaient pas devant la laideur. Praxitèle est encore l'auteur de la statue de la Spilumène (*Spilumenen*, femme malpropre).

« Quant au Myron, qui s'est illustré dans le bronze, on a de lui, à Smyrne, une vieille femme ivre, ouvrage des plus renommés. » Sans rentrer dans la caricature, cette statue y mène, et c'est ce que j'ai essayé d'indiquer au chapitre III, où je montre l'alliance de la réalité et de la charge; mais je me hâte de revenir à Pline, qui a donné la description d'une réelle caricature :

« Ctésiloque, élève d'Apelle, s'est rendu célèbre par une peinture burlesque représentant Jupiter accouchant de Bacchus, ayant une mitre en tête et criant comme une femme, au milieu de déesses qui font l'office d'accoucheuses. »

Voilà le véritable caricaturiste, qui ne respecte pas même les dieux. Nous allons en voir un autre qui ne respectait pas les reines.

« Clésidès est connu par un tableau injurieux pour la reine Stratonice : cette princesse ne lui ayant pas fait une réception honorable, il la peignit se roulant avec un pêcheur qui passait pour être son amant. Il exposa ce tableau dans le port d'Éphèse et s'enfuit à toutes voiles. La reine ne voulut pas qu'on enlevât le tableau, à cause de la ressemblance extrême des portraits. »

On n'en voit pas communément de ces souverains qui pardonnent si aisément des critiques et des railleries cruelles ! — C'est de la licence, dira-t-on... Sans cette licence aurait-on compté un Aristophane? La postérité a-t-elle gagné quelque chose à conserver dans ses bibliothèques les œuvres d'Aristophane? Une pareille question ne saurait faire un doute. N'avons-nous pas vu, sous la République, les esprits les plus réactionnaires se consoler d'une forme de gouvernement qui leur pesait, au spectacle de vaudevilles aristophanesques, où les hommes au pouvoir et ceux qui menaient le peuple étaient représentés en toute liberté dans leurs actes comme dans leurs personnes?

Qui a montré, dans ces moments de troubles, où conduisaient les doctrines d'un Proudhon? Un vaudevilliste.

La tranquillité de l'Angleterre est-elle troublée par le crayon libre et grossier de ses caricaturistes?

L'Église craignait-elle, au moyen âge, les satyres violentes contre les moines que chaque tailleur de pierre inscrivait en bas-reliefs ineffa-

çables sur les murs des cathédrales; mais l'Église se sentait forte, et on peut juger de la force d'un gouvernement par le génie et l'audace de ses caricaturistes.

VII

DE LA CARICATURE PROPREMENT DITE

La citation suivante de Pline est importante :

« Philoxène a peint aussi une bambochade dans laquelle trois silènes font la débauche à table. Imitant la célérité de son maître (Nicomaque), il inventa même un certain genre de peintures plus courtes et ramassées (des grotesques). »

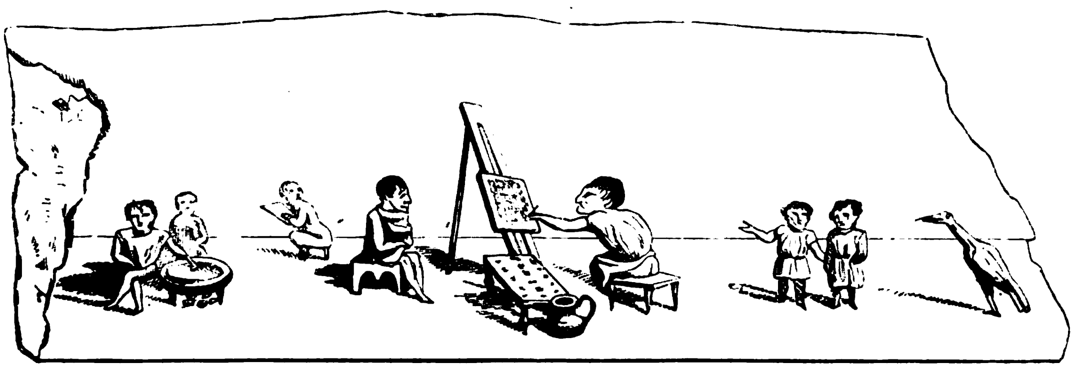
Le savant M. Littré a fait preuve d'une vive intelligence en donnant entre parenthèses l'interprétation de *grotesques* à ces « *peintures plus courtes et ramassées* » de Philoxène dont parle Pline.

Tous ceux qui se sont occupés un peu de l'art antique connaissent le dessin d'une peinture de Pompéi, vulgarisée par les Magazines, *l'Atelier du peintre.* J'ai cru utile de faire reproduire cette fresque de nouveau, car elle est le spécimen le plus exact de *ces figures plus courtes et ramassées* de Pline, de ces *grotesques* de M. Littré; elle est un type significatif de la caricature dans l'antiquité. C'est M. Mazois qui a sauvé ce tableau de la ruine en en donnant une gravure dans son important ouvrage des *Ruines de Pompéi*. « Lorsque je le dessinai, dit-il, il menaçait ruine, et tomba en morceaux dès les premières pluies. » Par le dessin ci-contre, on verra qu'au moment où M. Mazois le copia il n'était pas complet. « Il y manquait, dit l'auteur des *Ruines de Pompéi*, un autre oiseau, et, du côté opposé, un enfant qui jouait avec un chien. »

Un peintre est occupé devant son chevalet à retracer sur une toile les traits de son modèle; à droite dessine un petit élève dont la figure est complétement retournée vers le dos. A-t-on voulu marquer, par cette représentation forcée de la figure humaine, la curiosité d'un petit rapin qui regarde sans cesse ce qui se passe dans l'atelier au lieu d'étudier? Après le groupe du peintre et de son modèle, qui attirent l'œil par la place importante qu'ils occupent au centre de la composition, on est forcé de regarder à gauche deux petits hommes dont l'un, en dressant le bras vers le chevalet du peintre, semble communiquer ses observations

à son compagnon. Derrière eux, une oie ouvrant un large bec semble pousser un cri de surprise et d'admiration stupide en entrant dans cet atelier.

Un commentateur a voulu voir dans l'oiseau la représentation « d'un chanteur ou d'un joueur d'instruments qu'on avait peut-être coutume d'introduire dans les ateliers pour désennuyer ceux qui se faisaient peindre. » Mais c'est là un commentaire tiré par les cheveux. Les savants, trop souvent ignorants des détails de la vie, en sont réduits à chercher



L'ATELIER DU PEINTRE, D'APRÈS UNE FRESQUE DE POMPÉI

des commentaires en eux-mêmes et adoptent quelquefois les plus éloignés de la réalité. Cet oiseau, qui se promène dans l'atelier à côté d'enfants curieux, fait connaître le caractère des peintres à toutes les époques; il a toujours fallu quelque bizarrerie tapageuse dans les ateliers : des singes, des hiboux, de grands chiens. L'artiste, aimant la liberté, se plaît avec les animaux libres. Cette oie mal élevée qui pousse des cris dans l'atelier du peintre est le meilleur de ses amis; il sacrifierait tous les portraits du monde à sa libre fantaisie.

Par ce dessin, certains passages de Pline et de Vitruve sont éclaircis. La caricature est utile sans le savoir et sans le vouloir. Dans son *Histoire naturelle,* Pline n'a-t-il pas parlé des peintures à la colle et à la fresque dont les moyens de service sont représentés dans ce dessin par la petite table à quatre pieds et le pot à nettoyer les pinceaux?

Dans un coin se voit le broyeur de couleurs agitant la poix punique, l'huile et les couleurs, pour les mélanger également en un tout liquide, pendant leur cuisson dans un vase placé sur des charbons; mais je laisse ces détails scientifiques à d'autres commentateurs. Ce que je cherche dans ces grosses têtes plantées sur de petits corps, c'est l'intention satyrique. Les broyeurs de couleurs, les amis du peintre, l'oie, ne sont que

de simples détails de mœurs; au comique appartiennent le peintre, son élève et le modèle. Le *rapin* montre la curiosité de l'enfant, plus préoccupé de ce qui se passe autour de lui que de la peinture qu'on lui enseigne peut-être durement. L'homme qui pose est un badaud, plein d'étonnement pour un artiste dont chaque coup de pinceau amène un trait de ressemblance; il va faire tout à l'heure timidement quelques observations bourgeoises que semble annoncer la bouche pincée du peintre vaniteux, assis devant son chevalet avec le recueillement d'un général se préparant à la bataille[1].

« Ce genre de tableaux grotesques, dit M. Mazois, s'offre souvent dans les décorations antiques. » L'auteur de l'important ouvrage sur les ruines de Pompéi a recueilli peu de spécimens du comique antique; mais les ruines d'Herculanum fournissent au curieux de nombreux motifs grotesques sur lesquels il est bon de s'appesantir.

Les appartements étaient souvent ornés de frises grotesques où le



FRISE D'HERCULANUM

peintre se laissait aller à son imagination, sans se douter quelle besogne il donnerait aux archéologues futurs. En pareil cas, un dessin est la meilleure des explications. Que le curieux jette les yeux sur la planche ci-dessus, et il y trouvera une idée du grotesque dans l'antiquité. Il en est de ces frises à l'intérieur des maisons comme des sculptures satyriques sculptées sur les monuments du moyen âge. L'artiste se laissait empor-

1. « Peintre et modèle ne sont que des pygmées, dit à propos de cette peinture M. Louis de Ronchaud (*Pompéi et les antiquités du Vésuve*). N'y a-t-il pas là comme une intention ironique dans la pensée de l'artiste, une *allusion à la décadence de l'art?* Les peintres de l'époque de Pline pouvaient s'avouer à eux-mêmes qu'ils n'étaient que des nains auprès des géants de l'art. »

Non, répondrai-je, il n'y a pas d'*allusion* dans cette peinture comique. Non, certainement, les artistes du vivant de Pline n'ont pas voulu peindre un symbole méprisant pour leur époque. Je me défie des explications symboliques modernes, pour si ingénieuses qu'elles soient. Chaque peintre devient ainsi une sorte de Herder; nous avons, depuis trente ans, beaucoup trop d'imagination, et nous en dotons les artistes, êtres purement *sensitifs*.

ter à sa libre fantaisie, et, suivant son humeur et peut-être celle de l'homme qui le faisait travailler, les figures comiques s'échappaient en abondance de son pinceau.

Ces sortes d'ornements grotesques étaient communs à Herculanum, et il n'y faut pas chercher d'intentions satyriques. Ce sont le plus habituellement de petits gnomes occupés à des travaux de campagne, et un pinceau plaisant les a prodigués autour des appartements sans autre idée que celle d'égayer un instant la vue.



FRISE D'HERCULANUM

Mais la caricature n'est pas toujours si fantasque; elle n'est pas seulement l'expression du sentiment comique du peintre se laissant emporter par une imagination humoristique. Quoique enveloppée de mystères que chaque jour épaissit, la caricature antique a donné des exemples de personnalités précises, sur lesquelles les savants modernes ont été tellement d'accord, que ce serait acte de taquinerie que de les contrarier dans des affirmations si générales. L'auteur du texte du *Pittore d'Ercolano,* Millin, Panofka et autres, donnent tous le dessin suivant comme une caricature d'Énée, d'Anchise et d'Ascagne fuyant.

« Cette particularité, dit Panofka[1], que les exemples cités datent tous de l'empire macédonien, peut inspirer l'idée que ce genre d'art ne s'est développé chez les Grecs qu'à cette époque, idée que les caricatures les plus connues jusqu'ici semblent justifier, parce que nous les rencontrons sur les murs de Pompéi. L'une d'elles montre Énée fuyant avec son père Anchise sur l'épaule et le petit Ascagne à l'autre main; au lieu de trois Troyens, nous voyons l'action symbolisée par trois chiens. » Dans ces matières si délicates de dates, je laisse les affirmations à de plus savants que moi. De quelle époque date la caricature d'Énée et d'Anchise? Panofka le fait entrevoir. Ce qu'il y a de plus certain est que le peintre a donné, non sans motif, trois têtes de chien à des person-

1. *Parodien und Karikaturen.*



FUITE D'ÉNÉE, D'ANCHISE ET D'ASCAGNE

nages à corps humain, et on verra, d'après le dessin ci-contre, que les anciens n'avaient rien à redouter de la comparaison des têtes d'animaux que les artistes satyriques modernes ont posées sur le corps d'hommes du XIXe siècle, pour mieux faire comprendre combien leurs passions et leurs vices les rapprochent de la bête, idées que Porta, Lavater et d'autres grands esprits ont précisées dans leurs ouvrages.

C'est encore une caricature que le dessin suivant.



PHILOSOPHE

Panofka y voit, *sans aucun doute,* la figure satyrique d'un philosophe ou d'un fabuliste, représenté par un pygmée à barbe de bouc, muni d'un manteau et d'une béquille : « En face de lui, dit-il, est assis, sur un rocher, comme le sphinx de Thèbes, un renard; cet animal pourrait représenter aussi le flatteur écoutant dont nous parle déjà Horace (*Epist. ad Pison.*) :

Si carmina condes,
Nunquam te fallant animi sub vulpe latentes. »

Qui peut se vanter de dissiper les voiles dans lesquels s'enveloppe l'art antique? Vaines dissertations d'hier, d'aujourd'hui et de demain!

CHAMPFLEURY.

(La fin prochainement.)

LIVRES D'ART

LE PALAIS IMPÉRIAL DE CONSTANTINOPLE AU Xe SIÈCLE, *par* M. Jules Labarte. 1 *vol. grand in-4° de* 240 *pages avec* 3 *plans. — Librairie archéologique de* Didron; *Paris,* 1861.

Lorsque l'on nous parlait des merveilles de la cour de Byzance, nous songions aux récits des conteurs orientaux, et nous étions forcés de nous créer un palais imaginaire, faute de courage pour lire les livres qui nous eussent donné accès dans le palais réel qu'habitaient les successeurs efféminés des Césars. Mais ces livres, où les auteurs byzantins et même des empereurs avaient décrit les palais élevés sur le Bosphore, et raconté les cérémonies dont ils avaient été les témoins ou les acteurs, M. Jules Labarte a eu le courage de les lire et de les commenter pour nous. Avec leur aide, il a fait une œuvre étonnante, quelque chose comme une de ces restitutions qui ont illustré le nom de Cuvier. Le grand naturaliste, avec quelques ossements fossiles, reconstitua les animaux contemporains des premiers âges du monde; M. Jules Labarte, avec les deux obélisques de la place At-Meïdan et l'église Sainte-Sophie, a reconstitué le plan des palais habités par les anciens empereurs d'Orient. Si, par impossible, les monstrueux animaux que les savants anglais se sont imaginé de mouler en ciment dans les jardins de Sydenham venaient à s'animer, peut-être la nature reconnaîtrait-elle les aînés de ses enfants. De même, si des fouilles exhumaient sous les maisons sordides de la Constantinople moderne les substructions de l'ancien palais qu'elles recouvrent, le plan que l'on restaurerait ainsi ne serait guère différent de celui que M. J. Labarte a tracé sur le papier. Il existerait certainement des dissemblances dans les détails, mais non dans l'ensemble, tant l'auteur semble avoir judicieusement interprété et combiné les textes dont il s'est servi.

L'ancien palais des empereurs de Constantinople s'étendait à l'est de la place At-Meïdan, qui recouvre l'ancien Hippodrome, et au sud de Sainte-Sophie, au-dessous, par conséquent, du palais actuel du Grand Seigneur. Les constructions diverses du palais s'alignaient soit avec l'Hippodrome, soit avec Sainte-Sophie, dont les axes se rencontrent à angle droit. Il couvrait une surface un peu supérieure à celle qu'occupent le Louvre et les Tuileries; mais la symétrie était la moindre de ses beautés.

Commencé par Constantin, il fut considérablement augmenté vers l'orient par le successeur de Justinien, l'empereur Justin II, auquel on doit le Chrysotriclinium,

merveilleuse salle du trône où l'empereur se faisait adorer dans tout l'éclat de sa puissance. Au commencement du IXe siècle, Théophile reconstruisit la partie orientale de palais de Constantin, qu'il sépara entièrement du palais de Justin, bâtissant à ce dernier palais un vestibule magnifique. Les constructions les plus anciennes restèrent affectées aux soldats de la garde du souverain, et à certaines cérémonies et réceptions. Les constructions plus modernes furent la demeure du souverain, et portèrent le nom de Palais-Sacré. Enfin, Basile le Macédonien ajouta aux salles de réception du Palais-Sacré de nouveaux bâtiments affectés à sa résidence personnelle, et certaines constructions isolées qui s'étendirent vers le nord. Quant au lieu où les impératrices faisaient leurs couches, donnant à l'empire des souverains porphyrogénètes, c'était un palais isolé construit par Constantin au bord de la Propontide, et tout revêtu de plaques de porphyre à l'intérieur.

Tel que M. J. Labarte l'a restitué, ce palais se composait ainsi, au Xe siècle : Sept péristyles, huit cours intérieures et deux atriums servant d'entrée au Palais-Sacré. Comme dans l'atrium des églises byzantines, une fontaine, une phiale, s'élevait à leur centre et donnait son nom à ces pièces d'attente. Quatre grandes églises, neuf chapelles, neuf oratoires et un baptistère, en tout vingt-trois édifices religieux que l'empereur visitait de temps en temps, suivant que l'exigeait le cérémonial de certaines fêtes de l'année, celui des promotions de certains grands dignitaires ou des réceptions des ambassadeurs. Trois galeries de réception, dont l'une, flanquant au sud tout le palais de Constantin, avait été bâtie par Justinien Rhinotmète au VIIe siècle, et faisait communiquer le Palais-Sacré avec l'Hippodrome. Cinq salles du trône, dix tricliniums destinés à la demeure du souverain, et renfermant des salons et les chambres à coucher; une bibliothèque, trois salles à manger, dix galeries de communication, trois terrasses à ciel ouvert et deux bains, sans parler des salles de service, des cuisines et des bureaux. Enfin, détachés de la masse des constructions du palais, s'élevaient huit autres palais plus petits affectés à différents usages. Un port creusé pour les galères de l'empereur était défendu par la forteresse du Boucoléon que fit élever Nicéphore Phocas. C'est là que se réfugièrent les souverains de Byzance lorsque leur empire croula de toutes parts, et que les Croisés trouvèrent Murtzuphle lorsqu'ils s'emparèrent de Constantinople, en 1204.

Accomplissant une œuvre d'érudit et non un travail d'architecte, M. Jules Labarte n'avait à se préoccuper que de tracer un plan sur lequel on pût se rendre compte au besoin des différents épisodes de l'histoire de Byzance. Libre à chacun d'imaginer les élévations qu'il lui plaira, suivant l'âge de chacun des édifices qu'il voudra restituer et les descriptions que les auteurs en ont données. Ainsi, le palais de Constantin devait avoir été bâti suivant la tradition romaine; c'est donc dans les monuments de Rome, palais, thermes, basiliques ou hippodromes, qu'il faudrait chercher ses types. Mais pour le Palais-Sacré et pour toutes les constructions d'une époque postérieure à l'édification de Sainte-Sophie, c'est dans le style byzantin, c'est-à-dire dans celui des églises surmontées de coupoles sur pendentifs, qu'il faudrait chercher des exemples. Et que l'on ne s'étonne pas de trouver les salles d'un palais bâties comme une église; c'était un culte de latrie que l'on rendait aux empereurs de Byzance, et c'était dans des sanc-

tuaires, assis sur leur trône, qu'ils se montraient aux peuples qui les appelaient saints, qui les adoraient, et auxquels ils donnaient leur bénédiction.

Ainsi le Chrysotriclinium était une salle octogone, recouverte d'un dôme, dont e pavé était fait de marbres et de mosaïques de différentes couleurs, encadrant des disques de porphyre auxquels le cérémonial attachait un sens mystérieux. Un grand lustre d'argent, une couronne de lumière, sans doute, était suspendue à la coupole comme celle de Frédéric Barberousse au dôme d'Aix-la-Chapelle. Huit absides creusaient leur conque autour de cette salle. Celle de l'occident, ouvrant dans un vestibule par une porte d'argent, était fermée par un rideau glissant sur une tringle d'argent, et dont la broderie représentait sans doute l'assemblée des dieux, ce qui l'avait fait nommer le *Panthéon*. L'abside de l'orient était revêtue d'une mosaïque sur fond d'or, comme le reste de l'édifice qui en avait reçu son nom. Jésus-Christ bénissant y était figuré, comme à l'abside de Sainte-Sophie. C'est là que s'élevait le trône impérial, caché par les deux battants d'une porte d'argent, comme se cache le sanctuaire des églises byzantines. Dans les autres absides étaient l'entrée du coïton impérial, un oratoire, l'ostiaire et les vêtements impériaux placés sur des siéges d'or, comme ceux que les mosaïques nous montrent pour symboliser l'Αγια Σοφία. Pour les jours de réception solennelle on dépouillait les oratoires du palais de leurs courtines, de leurs lustres et de leurs couronnes suspendues. On accrochait de grands bassins d'argent, des missoires, aux murs et dans l'embrasure des fenêtres qui étaint percées dans la coupole et à sa base. Le primicier des diétaires, frappant à la porte d'argent du coïton, annonçait que le scaramangion impérial (robe de dessous) y était prêt. Les gens de la chambre en revêtaient l'empereur qui entrant dans le Chrysotriclinium passait dans l'abside de Saint-Théodore pour y recevoir la chlamyde et la couronne. De là, il montait sur son trône après avoir adoré l'image du Sauveur. Les officiers des cubiculaires, des spatharocubiculaires étaient debout derrière lui. Les ostiaires armés de leur verge d'or, se tenant auprès des portes de l'abside, l'ouvraient sur un signe de l'empereur. Pendant ce temps, d'autres ostiaires faisaient rouler sur ses gonds la porte à un seul battant qui ouvre sur le vestibule où se tient la cour assemblée. Le *Panthéon* glisse sur ses tringles d'argent pour les patrices, se referme, puis laisse entrer les généraux : et ainsi de suite pour les sénateurs et les consulaires. Alors l'empereur descend du trône et, accompagné du chef des cubiculaires, entre sous la coupole, se tient sur l'ombilic de porphyre, au milieu des patrices, généraux, sénateurs et consulaires qui se prosternent.

D'autres fois c'est dans le vestibule du palais sacré que le dieu de ce temple apparaît à la foule de ses adorateurs. Ce vestibule se compose de trois pièces : une cour, une salle semi-elliptique et une abside. La cour elliptique est terminée à l'une de ses extrémités par une abside où s'ouvre la porte d'entrée, et à l'autre extrémité par deux escaliers de marbre rampant le long du mur et aboutissant au même palier. Au centre de cet atrium s'élève une vasque d'airain portant une coupe d'or qui, par des conduits, se remplit d'amandes et de pistaches, dont prennent tous ceux qui en désirent. Cet atrium porte le nom de Phiale mystérieuse du Triconque. La pièce où montent les deux escaliers s'appelle le Sigma, parce que ses murs se contournent en C suivant la forme ancienne de cette lettre. C'est là, sur le palier, que s'élève un ciborium garni

de courtines abritant un trône. L'abside est séparée du Sigma par trois portes d'argent, et terminée par trois absidoïdes, qui lui ont fait donner le nom de Triconque.

Dans cette abside, l'empereur entouré de sa maison se revêt de ses habits impériaux, tandis que les courtisans sont réunis dans la Phiale. Les dignitaires étaient d'abord admis à l'adorer; puis, s'avançant sous le ciborium dressé sur le palier du Sigma, il s'asseyait sur son trône. Les courtines étant relevées, il donnait la bénédiction aux assistants groupés dans la Phiale et sur ses escaliers. C'est alors qu'avait lieu cette distribution d'argent si souvent représentée sur les diptyques impériaux qui pourraient jusqu'à un certain point aider aux restitutions que l'on voudrait faire du trône du Sigma, placé entre les statues de Rome et de Byzance.

Mais il était un autre trône qui devait surpasser celui-ci en magnificence et en étrangeté : c'était le trône de Salomon, élevé dans la Magnaure, grande basilique placée entre le palais de Constantin et l'église de Sainte-Sophie. Il était en or, enrichi de pierreries, et portait des oiseaux d'or qui chantaient. A côté étaient alignés les siéges des membres de la famille.

Au pied de l'estrade, deux lions d'or, comme ceux qui gardaient le trône de Salomon, se dressaient sur leurs pattes et faisaient entendre leurs rugissements. A côté, s'élevaient deux arbres d'or portant des oiseaux de même matière qui chantaient comme ceux du trône. A ces gazouillements et à ces rugissements joignez les sons de trois orgues : l'orgue d'or et les deux orgues d'argent, de la faction des Bleus et de la faction des Verts; à ces splendeurs du trône joignez les courtines suspendues aux portes et entre les colonnes, les lustres d'or descendant des plafonds au bout de chaînes d'argent; enfin, faites asseoir sur ce trône et sur ces siéges resplendissants des princes revêtus de ces étoffes byzantines, que les pierreries rendaient inflexibles; faites tenir debout autour d'eux leurs gardes aux armures d'or; peuplez la salle d'une cour vêtue d'or et de soie, et vous comprendrez de quel éclat, de quelle majesté, de quels bruissements devaient être éblouis, écrasés, effrayés, les ambassadeurs qui venaient se prosterner aux pieds du maître du monde.

Partout c'était le même luxe, ainsi qu'on peut s'en convaincre par la description du Coïton construit par l'empereur Basile. Au centre du pavé s'étalait un paon au milieu d'un cercle de marbre de Carie, que quatre aigles cantonnaient dans les angles. Les parois étaient revêtues jusqu'à une certaine hauteur par des tablettes de verre coloré représentant des fleurs. Au-dessus, dans une mosaïque à fond d'or, l'empereur Basile sur son trône, l'impératrice Eudoxie et leurs enfants, étaient figurés. Au centre du plafond était une grande croix verte, se détachant sur un fond d'or, adorée par l'empereur et par sa famille.

Les hommes qui habitaient de tels palais, auxquels on rendait de tels hommages, que l'on adorait presque, nous semblent avoir traité presque d'égal à égal avec Dieu, malgré leurs nombreuses stations dans les divers oratoires du palais pendant ces pérégrinations à travers les salles diverses que leur prescrivait le cérémonial aux différentes fêtes de l'année. On les voit, en effet, traverser des églises, soit à pied, soit à cheval, pour se rendre tantôt à l'Hippodrome, tantôt à Sainte-Sophie. En se conformant strictement, en ce point, à la lettre des textes dans sa restitution, M. J. Labarte nous

semble avoir laissé quelque prise à la critique, ainsi qu'en désorientant la plupart des édifices sacrés, que les historiens placent dans l'enceinte du palais. Mais quelques critiques de détail n'infirment en rien l'excellence de l'ensemble du plan qui nous paraît d'ailleurs entièrement justifié.

Munis de ce plan, nous attendons maintenant que l'auteur publie, ainsi qu'il nous le promet, le cérémonial de la cour de Byzance, écrit par Constantin Porphyrogénète au xe siècle, certains de pouvoir suivre désormais l'auguste empereur dans ses circuits à travers toutes ces salles que nous connaissons aujourd'hui dans leur position et par leur nom. Alors, M. Labarte nous dira quelles étaient les fonctions de tous ces officiers aux noms un peu effrayants pour notre ignorance, et qui remplissaient tant d'emplois divers dans le culte du souverain. Quant aux eunuques, grands-oncles de ceux qui gardent aujourd'hui le sérail, nous supposons qu'ils faisaient bonne garde autour de la chambre de l'impératrice. Mais il faut avant tout que M. J. Labarte termine la grande histoire des arts industriels au moyen âge qu'il a commencée, et dont les *Recherches sur la peinture en émail* n'était qu'un chapitre. Renonçant aux laborieuses distractions auxquelles nous devons le *Palais impérial de Constantinople*, qu'il mette la dernière main à l'œuvre commencée, et nous lui permettrons après de se reposer par de nouveaux labeurs.

ALFRED DARCEL.

LES TERRES CUITES DU MUSÉE CAMPANA

Nous sommes assez heureux pour avoir jeté un premier coup d'œil sur les terres cuites du musée Campana, et nous en avons été ravi. Cette collection, dont nous n'avons vu encore qu'une partie, est certainement la plus riche, la plus intéressante, la plus précieuse qui ait jamais existé en ce genre. Les plus fameux musées ne possèdent qu'un très-petit nombre de terres cuites; ici on les compte par milliers. Jamais l'art antique ne nous était apparu sous un jour aussi aimable; jamais nous n'y avions trouvé autant de fantaisie, d'invention et de souplesse. Ornements, masques, grotesques, bas-reliefs mythologiques, métopes, frises, figurines, tout est frappé au coin d'une liberté charmante. Même dans ce qui semble soumis aux lois de la géométrie architectonique, rien n'est froidement régulier, rien n'est voulu d'une symetrie rigoureuse, ni les oves qui courent le long des corniches, ni les rinceaux qui se déroulent avec élégance de chaque côté d'une figure centrale et rigide qui sert à rappeler, par opposition, les lignes verticales de tel édifice, de tel mausolée, de tel petit temple que décorent ces enroulements. Des artistes qui avaient le compas dans l'œil, sans doute après l'avoir eu longtemps dans la main, ont su imprimer, sur des œuvres sujettes à la mesure et au rhythme, un caractère de facilité rapide, et quelquefois ils ont su y ajouter la grâce d'une heureuse incorrection. Quant aux figures, elles appartiennent aux époques les plus diverses; il y en a d'étrusques, d'éginétiques, d'attiques, de romaines·

il en est qui rappellent ce style égyptien de seconde main qui était devenu à Rome, du temps d'Adrien, une mode rétrospective.

Une fois rangées dans un ordre chronologique et rapprochées par la science de l'antiquaire, ces sculptures formeront pour le visiteur un spectacle plein de nouveauté et d'attrait, pour l'archéologue une histoire familière de l'art décoratif, et pour les artistes dont les travaux touchent à l'industrie la meilleure leçon qu'ils puissent prendre. Ils y verront que l'art du sculpteur n'est pas seulement un art grave, formaliste et solennel ; que cet art admet aussi la liberté de l'esquisse, la vivacité et la saveur du croquis. Ils apprendront, puisqu'ils ne le savent plus, que la terre cuite est un moyen facile, prompt, solide et peu coûteux de composer des décorations sculpturales que l'on peut laisser en couleur de terre cuite, ou faire ressortir sur un fond bleu tendre, ou recouvrir de stucs, ou protéger contre la pluie par un émail en faïence, comme l'avaient fait nos artistes au château de Madrid, dans le bois de Boulogne. Les anciens se servaient à tout moment de ce procédé : les amours des dieux, les combats héroïques d'Hercule ou de Thésée, les saltations du corybante, les pantomimes du satyre, du comédien ou du joueur de flûte, les bacchanales, les jeux, les sacrifices étaient les motifs toujours renouvelés, mais toujours ravissants, de ces décorations légères qui paraissent fragiles et qui néanmoins se sont conservées deux mille ans. N'est-il pas admirable qu'ils aient employé l'art avec le plus de complaisance là où on s'attendait le moins à le trouver. Ici se déroule la cavalerie fantastique des Centaures, et c'est pour masquer un chéneau; là une Amazone, fièrement vaincue, frappe et meurt avec grâce, uniquement pour alterner avec un triglyphe; plus loin, le vide d'une tuile creuse est dissimulé par une antéfixe dont les palmettes sont dessinées au jugé de l'œil et modelées d'un pouce délicat; des têtes de lions, des chimères, des dragons, des animaux impossibles, des masques comiques ou tragiques sont inventés pour terminer une gouttière, pour rompre la cymaise d'une corniche, pour orner le nu d'une stèle. L'art est présent partout où il faut racheter un besoin vulgaire de l'architecture, cacher une nécessité de construction, embellir le côté banal des choses et de la vie.

Parmi les objets les plus remarquables de la collection, il en est un qui est fait pour attirer l'attention de messieurs les antiquaires, et qui soulèvera certainement ou plutôt ravivera des questions historiques d'une haute importance : c'est un tombeau étrusque du plus ancien style. L'homme et la femme y sont à demi accoudés ; leur physionomie présente ce caractère traditionnel de bestialité, qui est celui de la sculpture éginétique non-seulement à l'époque désignée par le nom collectif de Smilis, mais encore au temps des célèbres statues du temple d'Égine, lesquelles ne sont pas de beaucoup antérieures à Phidias, si même elles ne sont pas contemporaines de ce grand homme. Les yeux sont fendus en amande et relevés par les coins, de manière à former deux obliques sur la ligne médiane, et sous ce rapport ils rappellent les figures que les Chinois ont peintes de toute éternité sur leurs vases. Les lèvres minces et sèchement découpées répondent à cette expression inaltérable des yeux par un sourire d'une imbécillité fixe. Les cheveux sont arrangés en rouleaux, en longs tire-bouchons; la barbe est pointue et taillée symétriquement; le corps paraît enveloppé d'une draperie collante, ajustée avec souplesse et vérité, et qui le modèle sommairement; les jambes de l'homme, roides et

parallèles, sont enfermées dans une sorte de tunique qui descend jusqu'aux chevilles, mais les pieds nus sont modelés et rendus avec un naturel parfait; les jambes de la femme, également immobiles, sont recouvertes comme d'une robe fine qui en dessine les formes, et ses pieds sont chaussés de ces souliers pointus redressés comme des patins, semblables aux babouches modernes de Constantinople, qui appartiennent à l'ancien costume phrygien, à celui que les Grecs employaient constamment lorsqu'ils voulaient caractériser d'une manière générale les nations étrangères. Les deux personnages sont couchés sur un lit dont le bois est orné de palmettes grecques d'un caractère encore primitif et oriental. Il y a dans ces statues quelque chose de singulier, mais qui pourtant n'étonnera pas les antiquaires : c'est un contraste frappant entre l'exécution des têtes et celle des pieds. Autant le haut de la figure est rigide, hiératique et d'un maniérisme consacré, autant le bas de ces deux statues est animé, souple et d'un style naturel, fidèle à la réalité, attaché au vrai. On ne peut s'expliquer la présence de deux styles aussi différents dans une même figure autrement que par une intention formelle de continuer une tradition originairement orientale. Si l'artiste a traité autrement certaines parties, c'est qu'il a voulu faire montre de son talent dans tout ce qui n'était pas soumis à l'archaïsme des mouvements et des formes. Mais, en vérité, plus on y réfléchit, plus on est amené à croire que le prétendu style étrusque n'est, dans ses sculptures comme dans ses vases, qu'un dérivé de l'art éginétique, lequel était originaire de l'Asie et n'était pas sans avoir des rapports éloignés avec l'art égyptien.

Une autre preuve de ces origines asiatiques de l'art étrusque est écrite dans les bas-reliefs qui décorent le soubassement d'un second sarcophage en pierre. Un de ces bas-reliefs représente des scènes qui ne se peuvent montrer qu'à des archéologues en quête de documents nouveaux pour la science. Le sens de ces sculptures que l'on dit obscènes est une allusion à ce paradis sensuel et grossier qui s'appela quelque mille ans plus tard le paradis de Mahomet. C'est aux antiquaires à décider entre eux quel degré d'ancienneté on peut attribuer au premier de ces sarcophages du musée Campana. Toujours est-il que ce monument est d'un prix inestimable pour l'histoire, l'ethnographie, l'archéologie, et avant tout pour l'art.

En parcourant ce nouveau musée, quand il aura été mis en ordre et savamment expliqué par les très-habiles conservateurs qui en sont chargés, les artistes seront tentés, nous l'espérons, de remettre en honneur et en usage cet art de la terre cuite qui se prête à toutes les fantaisies, qui permet une sorte d'improvisation, qui échappe aux rigueurs de la critique parce qu'il s'attache moins à la réalité qu'à l'esprit des formes, et qui est, à vrai dire, pour le sculpteur, ce qu'est l'eau-forte pour le peintre.

CHARLES BLANC.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

DES CONDITIONS DE LA PEINTURE EN FRANCE

ET DES

PEINTURES MURALES DE M. HIPPOLYTE FLANDRIN

DANS LA NEF DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

Quand, après avoir passé plusieurs années dans la contemplation de l'âge d'or de la peinture italienne, on vient à regarder les œuvres d'art du temps où nous vivons, il semble qu'on abandonne un rêve enchanteur pour se réveiller au milieu de toutes les misères de la réalité. Au lieu de la merveilleuse discipline qui ralliait jadis autour de génies sublimes tous les âges et toutes les aptitudes, on ne voit plus qu'une anarchie stérile, un orgueil insensé cachant mal son impuissance et son incapacité. Où est aujourd'hui le drapeau national et religieux, autour duquel viennent se grouper les combattants? Où est la foi, seule capable de fortifier les nobles inspirations? Chacun lève à son gré l'étendard de son choix. On se croit fort, parce qu'on rejette toute croyance; on se proclame grand, parce qu'on abdique tout respect. Sous prétexte de briser les entraves, on méprise les principes, on fait également fi des convenances et de la beauté, et les règles du goût sont enveloppées dans le même dédain que les règles de la morale.

Entrons au hasard dans la plupart de nos églises privilégiées : nous y verrons s'étaler pompeusement les systèmes les plus opposés et les doctrines les plus perverses; c'est la confusion des langues, en matière d'art, qui tente follement d'obscurcir et de rompre l'inviolable unité du temple de Dieu. Ici, c'est une chapelle de la Vierge, où la mère du Sauveur nous est montrée sous les dehors suspects d'une fille repentie. Là,

c'est un sanctuaire consacré aux saints anges, où les messagers du Très-Haut, au lieu de refléter un rayon de l'infinie beauté, s'agitent comme des démoniaques, sous le masque d'une laideur que les maîtres d'autrefois refusaient même aux possédés[1]. Enfin, dans la foule des œuvres médiocres où ne s'affichent pas ces prétentions magistrales, on se trouve en présence d'une insignifiance et d'une monotonie déplorables[2]. — Et qu'on ne croie pas que je veuille ici sacrifier mon pays et mon siècle à d'autres siècles et à d'autres pays. Si je sens d'une façon plus poignante l'affliction de douloureux contrastes, c'est au contraire à cause du vif amour que j'ai pour mon temps et pour les hommes qui m'entourent. Je professe que l'indifférence est le dernier terme de l'égoïsme et de l'abaissement, et je montrerai tout à l'heure que s'il m'échappe des paroles sévères contre les égarements de la multitude, je me laisse plus facilement encore entraîner vers les œuvres vraiment dignes d'honorer notre époque. C'est ainsi que l'admiration raisonnée du passé, loin d'éteindre la sympathie que nous devons avant tout à ce qui vit et palpite autour de nous, réchauffe, élève et fortifie ce sentiment, le rend plus vif, plus honorable et plus digne. — Je me hâte donc de dire qu'au milieu du désordre presque universel qui nous afflige aujourd'hui, on trouve encore de nobles exemples, pour proclamer avec éloquence et avec autorité le besoin de la règle et le respect de la tradition. Mais pourquoi ces exemples, qui devraient être généraux, ne se présentent-ils plus qu'à l'état de rares exceptions? N'y a-t-il donc plus de maîtres? Ou bien, si des maîtres existent encore, pourquoi prêchent-ils dans le désert? Pourquoi ne peuvent-ils plus, comme autrefois, grouper autour d'eux des élèves dévoués? Est-ce la faute des temps? Est-ce la faute des hommes? Est-ce la faute des institutions?... Autant de graves problèmes qu'il importe d'indiquer ici, et que nous devons tous, chacun dans les limites de nos forces et de nos informations, chercher à résoudre.

1. La chapelle de la Vierge, à l'église Saint-Eustache, a été jugée dès longtemps avec une juste sévérité. (Voir, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er novembre 1856, *La Peinture murale dans les églises de Paris en 1856*, par M. Gustave Planche.) — Quant à M. Eugène Delacroix, je suis loin de nier en lui quelques-unes des hautes qualités qui font qu'un peintre est un maître. Il est certain que les peintures décoratives qu'il a exécutées à la Chambre des pairs et à la Chambre des députés, à l'Hôtel-de-Ville et au Louvre, resteront parmi les œuvres remarquables de l'art contemporain. Mais, outre que M. E. Delacroix se montre à Saint-Sulpice au-dessous de lui-même, il aurait dû comprendre que, dans une église, ce ne sont pas surtout les yeux qu'il faut charmer ou éblouir, c'est l'âme qu'il faut toucher par la noblesse des formes et l'élévation du style.

2. Ce jugement est loin d'être absolu, et comporte d'honorables exceptions.

I

Puisque les écoles italiennes ont produit, pendant un espace de trois siècles, une suite non interrompue de chefs-d'œuvre, il convient de rappeler d'abord quelles furent les conditions essentielles au milieu desquelles l'art se produisit alors avec un si merveilleux développement.

Du XIIIe au XVIe siècle, l'Italie — comme avait été la Grèce, de la L^e à la CLVIII^e Olympiade [1] — est en proie à mille guerres intestines et extérieures. Elle tente incessamment d'héroïques efforts pour se débarrasser des barbares, et en même temps chaque faction vaincue rappelle tour à tour l'étranger, pour échapper à la faction triomphante. De tous côtés ce ne sont que des luttes, des proscriptions, du sang, des dévastations et des ruines; et c'est du sein de toutes ces douleurs que sortent les glorieuses légions d'artistes qui couvrent de monuments immortels le sol désolé de la patrie.

Quels germes féconds ce peuple portait-il donc en lui? La foi religieuse et l'amour de la liberté, deux forces inséparables. L'une avait couvert l'Italie de basiliques et de monastères, où l'art trouvait un refuge assuré pendant l'orage; l'autre éveillait dans chaque cité ce besoin de franchises qui tenait sans cesse en éveil l'intelligence et l'activité des hommes. Jamais nation ne dépensa plus de génie; jamais l'individualité n'atteignit de si étonnantes proportions.

Tandis que chaque ville combat pour s'organiser d'une manière indépendante, l'esprit vole partout de conquête en conquête, l'art avance et grandit, marquant chacun de ses pas par de nouveaux progrès. D'un bout à l'autre de la Péninsule, les efforts individuels s'accusent par des preuves éclatantes. De même que chaque groupe de citoyens marche alors, au milieu d'accidents et de fortunes diverses, vers un but libéral, de même aussi chaque groupe d'artistes trouve sa voie par des procédés différents, apportant dans ses austères travaux la même opiniâtreté, on pourrait presque dire la même intensité d'ardeur et de passions. Chaque ville, chaque corporation, chaque atelier a ses tendances, ses traditions, ses systèmes, ses pratiques spéciales, et atteint son but en dehors des influences voisines. C'est ainsi que se forment les écoles de Florence, de

1. De l'an 580 à l'an 146 av. J.-C., époque de la destruction de Corinthe.

Sienne, de l'Ombrie, de Rome, de Naples, de Venise, de Mantoue, de Milan, de Gênes, de Modène, de Bergame, de Lodi, de Crémone, de Parme, de Ferrare et de Bologne. Telle cité semble vouée au culte exclusif de la forme; telle autre, sans jamais répudier la beauté, cherche son idéal dans l'éclat et dans l'harmonie des couleurs; ici l'enthousiasme monastique entraîne l'art dans les profondeurs du mysticisme; là c'est la nature qui commande plus impérieusement; ailleurs l'antiquité domine et s'impose, comme une reine superbe qui ne connaît pas de rivale; « partout et toujours la scission et la lutte, partout cette noble inquié- « tude du mieux, qui, en agitant l'art italien depuis Giotto jusqu'à « Michel-Ange, depuis Jean Bellin et Mantegne jusqu'à Paul Véronèse et « Corrége, lui révèle les secrets de la perfection dans tous les genres, « suscite des rivalités immortelles, et produit une succession de chefs- « d'œuvre sans similitude entre eux, comme sans équivalents au « dehors[1]. » Écoles infiniment variées et cependant infiniment *une,* leur variété résultant de différences très-nettement accusées de temps, de lieux, de climats et d'aspirations; mais ayant toutes, chacune dans la limite de sa nature et de ses forces, le même amour du beau, le même entraînement vers les arts, et surtout un certain air de famille auquel il est impossible de se méprendre. Ce maître est certainement Florentin; cet autre, à coup sûr, est Romain; celui-ci est Bolonais; celui-là Vénitien : tous sont Italiens, tous appartiennent à une même fédération, dont il faut se garder également de séparer et de confondre les membres.

Pénétrons maintenant dans ces écoles, et cherchons la cause de leur force et de leur fécondité. — Dans toutes nous voyons un chef, dont l'incontestable autorité se fait aimer plus encore qu'elle ne s'impose. Quels que soient l'âge et le rang des élèves, tous se courbent également à la règle, tous ont la même docilité, le même respect, la même vénération, on pourrait presque dire le même culte pour celui qu'ils appellent *le maître.* Ce sont des aptitudes et des talents extrêmement variés, qui, sans rien perdre de leur force, subissent la douce et puissante influence d'un génie supérieur. Tous ces hommes de mérite, livrés à eux-mêmes, s'égareraient sans doute et peut-être déshonoreraient l'art; groupés fièrement autour d'une doctrine vivante, ils forment une phalange invincible. Dans toutes les grandes entreprises de la Renaissance, depuis les fresques du sanctuaire d'Assise jusqu'aux chambres et aux loges du Vatican, on sent cette vie collective, on retrouve cette sainte communauté du travail, on

1. *Les Écoles italiennes et l'Académie de peinture en France*, par M. Henri Delaborde; *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1861, p. 864.

voit ce large enseignement, on admire cette diffusion de lumière qui rayonne de la tête jusqu'aux dernières extrémités des membres. Sans doute les noms sans rivaux de Giotto et de Raphaël couvrent toutes ces peintures; mais la postérité n'a pas oublié que ces œuvres sont le travail de toute une école, de toute une génération, et elle nommera toujours avec honneur les vaillants artistes qui ont travaillé sous ces maîtres immortels.

Quel magnifique patronage, et quel dévouement sans bornes! Il y avait là plus qu'une association; c'était une véritable parenté, une famille morale et intellectuelle, dont les enfants quelquefois avaient plus d'âge que le père, ce qui n'enlevait rien à leur déférence et à leur soumission. Tous adoptaient la gloire du maître et s'en montraient jaloux, comme de leur propre gloire. Écoutons avec quel naïf orgueil Cennino Cennini énumère, au milieu du XV[e] siècle, la filiation qui le rattache à Giotto : « Moi, « Cennino, fils d'Andrea Cennini, né à Colle di Valdelsa, fus formé aux « secrets de l'art, *pendant douze ans,* par le fils de Taddeo, Agnolo de « Florence, mon maître. Lui-même apprit son art de Taddeo son père. « Taddeo fut baptisé par Giotto, qui le garda comme élève *pendant vingt-« quatre ans*[1]. » Comme on sent que ce sont là de vrais titres de noblesse!... En ce temps-là, *douze années d'études* étaient jugées nécessaires pour devenir artiste[2]. Mais pendant ce temps, que de travaux utiles! quel échange fécond et incessant de leçons et de services! quelle communauté d'aspirations et de but! et avec quelle ardeur tous, grands et petits, concouraient à la renommée de l'école! On comprenait alors qu'un bon ouvrier prépare un artiste excellent, et l'élève commençait par se former à toutes les pratiques matérielles de son art. Bientôt le maître l'attirait plus près de lui, et l'employait dans ses propres travaux. La confiance grandissait avec le zèle et le talent, les liens devenant de jour en jour plus étroits, les rapports plus affectueux, l'association plus intime. Quelquefois même il arrivait que le vol de l'élève s'élevait au-dessus de la portée du maître, et que les limites de l'école se trouvaient trop étroites pour contenir un plus vaste génie. Alors se trouvaient réalisés de nouveaux progrès. Alors se formaient de nouvelles écoles et de nouveaux maîtres; et les maîtres primitifs, loin d'en être jaloux, en ressentaient au contraire un juste sentiment de satisfaction et d'orgueil. Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël n'ont-ils pas ajouté quelque chose à la gloire de Verocchio, de Ghirlandajo et de Pérugin?

1. Cennino Cennini, p. 31.
2. *Ibid.*, p. 102.

Si maintenant on porte ses regards sur les conditions au milieu desquelles l'art se débat aujourd'hui, on comprendra mieux le triste spectacle qui nous afflige.

Et d'abord, je ne suis nullement tenté de regretter les circonstances qui exercèrent cependant une heureuse influence sur les arts de la Renaissance italienne. Personne ne peut nier, sans démence, les bienfaits de notre civilisation : ils sont notre honneur, notre consolation, notre dignité, et je les bénis comme des dons que la Providence a placés désormais au-dessus de toute atteinte. Toutefois, les révolutions qui agitèrent l'Italie, du XIIe au XVIe siècle, bien qu'ayant abouti à une invasion de plus de trois cents ans, ont laissé derrière elles des traces profondes, qu'on retrouve encore aujourd'hui d'une extrémité à l'autre de ce beau pays. Les artistes de la Renaissance ont admirablement démontré les différences essentielles, je dirais presque inconciliables, qui séparent entre elles les écoles de la Péninsule, et les rapports qui les rapprochent d'une manière également irrésistible. — En France, au contraire, rien de semblable ne s'est produit jamais, pas plus dans l'histoire de nos arts que dans celle de nos vicissitudes. Nos tendances ont toujours été vers l'unité[1]. L'art chez nous n'a rien de spontané, rien d'imprévu, rien d'entraînant, rien d'essentiellement personnel; il procède surtout des déductions de notre esprit, des besoins de notre époque; il affecte volontiers des allures administratives, et il a pour complice la société tout entière. De là sa faiblesse et sa décadence, quand les tendances générales se matérialisent, quand l'esprit public s'affaiblit lui-même et se détourne des nobles préoccupations.

Deux questions se présentent surtout à l'esprit. Comment l'art se développe-t-il aujourd'hui? Quelles sont les causes d'émulation, capables de l'encourager et de le soutenir? En d'autres termes : comment s'élèvent les artistes? comment, pourquoi, pour qui travaillent-ils?

Nous sommes loin de cette lente initiation que je rappelais tout à l'heure, de ce travail obscur qui commençait dans l'humble échoppe du marchand de cire, de l'enlumineur, du brodeur et de l'orfévre, et d'où l'enfant sortait habile ouvrier, aspirant avec ardeur à devenir artiste. Plus d'abnégation, plus de modestie de la part des élèves; plus de dévouement de la part des maîtres : ou plutôt, il n'y a plus de maîtres et il n'y a plus d'élèves. Vainement je cherche des écoles de peinture. Car il faut se garder d'appeler de ce nom ces salles d'étude, dans lesquelles

1. M. H. Delaborde le démontrait naguère avec beaucoup d'autorité. (Voir, dans la *Revue des Deux Mondes,* l'article déjà cité.)

un nombre plus ou moins considérable de jeunes gens se réunissent autour du triste modèle qu'on ose appeler la nature. Il n'y a là nul enseignement digne d'un maître, nulle initiative, nulle action sur l'esprit des élèves, nulle communauté de travail entre eux, nulle affection véritable, souvent même nulle sympathie dans leur manière de voir. C'est un froid professeur qui passe au milieu de disciples indifférents, pour leur distribuer de temps en temps quelque conseil banal. Où sont les grandes intelligences autour desquelles venaient jadis se grouper d'autres intelligences avides d'apprendre? Où est le bienveillant patronage d'autrefois? Où sont la docilité, le dévouement, la fidélité des élèves? Où est cette communion de principes et d'idées qui créait de grandes choses? Les faibles sortent de ces prétendues écoles avec une routine qui les étrangle bientôt, et dont les forts ne se débarrassent qu'à grand'-peine. Tous attendent avec impatience l'heure de la délivrance, l'heureux moment où ils pourront secouer le joug académique, ouvrir un atelier, se déclarer maîtres à leur tour, et se venger de leurs anciens maîtres sur leurs futurs élèves. On oublie trop que de rares élus peuvent seuls s'élever dans les sphères supérieures; que le goût et l'intelligence nécessaires pour suivre et pour comprendre les évolutions du génie sont rares déjà et doivent suffire à l'ambition des hommes de talent, et qu'on court risque d'être foudroyé quand on tente la course de Phaéton. Jamais cependant les pratiques de l'art, jamais l'habileté n'ont été plus répandues; et tout cela se dissipe en vaine fumée, tout cela est à la discrétion du caprice et de la mode. Jamais on n'a tant dépensé pour arriver à de plus petits, à de plus fâcheux résultats.

Mais s'il n'y a plus d'écoles particulières où les esprits fermentent, où les théories se heurtent librement, et d'où les œuvres sortent avec passion pour soutenir des idées bonnes ou mauvaises, du moins avons-nous l'enseignement officiel. Le palais de l'École des beaux-arts est un des plus splendides de notre capitale, les moulages des chefs-d'œuvre de tous les temps s'y étalent avec magnificence, et il est impossible qu'avec tant d'éléments d'instruction on ne forme pas des hommes de goût et de savants artistes. Il est d'ailleurs inadmissible que dans un pays si complétement administré, où l'État dispose d'écoles célèbres, dans lesquelles il prépare la jeunesse à toutes les carrières libérales, au droit, au génie, aux armes, à la médecine, il n'y ait pas aussi une école où l'on forme sérieusement des architectes, des sculpteurs et des peintres? Cela est inadmissible; cela est cependant. L'enseignement officiel des beaux-arts n'existe en France que de nom : les murs de l'école sont des mieux ornés, mais l'esprit des élèves y reste vide. Les professeurs — car il y a des pro-

fesseurs, et des plus célèbres — sont de service par mois, et condamnés tour à tour à regarder dessiner les élèves, leur indiquant si tel bras ou telle jambe ne sont pas trop longs ou trop courts. MM. Ingres, Heim, Léon Cogniet, Robert Fleury, Dumont, Duret, Lemaire, H. Flandrin, Lebas, Lesueur, Jay, Francœur, etc., sont professeurs à l'école. Est-il besoin de pareils hommes pour un semblable enseignement? Ils n'apprennent aux élèves ni à sculpter ni à peindre, encore moins à composer un groupe ou un tableau; tout cela passe sans doute pour accessoire, et s'apprend peut-être au dehors. Ajoutons qu'il y a en outre à l'École impériale des beaux-arts des classes d'anatomie, de perspective, de stéréotomie, d'histoire et d'antiquité, et nous arriverons cependant à cette conclusion, qui est la stricte vérité : qu'avec les ressources énoncées dans les programmes de l'État, nos jeunes artistes apprennent peut-être les éléments du dessin et de la perspective, mais nullement à construire, à graver, à sculpter et à peindre, et qu'ils restent en outre à peu près ignorants de l'histoire des arts, dont eux-mêmes formeront bientôt une page plus ou moins brillante.

Donc il n'y a plus parmi nous d'écoles libres de peinture, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de doctrines ralliant, autour d'un maître illustre, des artistes décidés à travailler, à combattre, à donner leur vie pour la défense et pour la propagation de leurs idées; et il n'y a pas davantage d'école publique, où l'État vienne remplacer ce qui manque aujourd'hui à la force individuelle. L'État qui nous dirige et nous guide jusque dans nos moindres actions, l'État que nous voyons partout et dans tout, semble abandonner les beaux-arts à eux-mêmes, renoncer à tout contrôle et leur accorder toute licence. L'État, du reste, il faut en convenir, est ce qu'est elle-même la nation : il la voit indifférente, et il est comme elle indifférent en matière de goût. Ainsi, non-seulement il n'y a plus d'écoles qui luttent les unes contre les autres, non-seulement il n'y a plus les passions, qui, dans la première moitié du siècle, ont donné encore à l'art français l'émulation et la vie; mais à ce libre mouvement il ne s'est même pas substitué un mouvement en sens contraire, un mouvement réglé, ordonné, administratif, quelque chose d'analogue à ce qui se vit dans nos arts au XVII[e] siècle, et qui reflète au moins ce besoin si impérieux que nous avons d'être gouvernés. Le désordre et l'anarchie ont succédé à la lutte. L'art semble n'avoir plus qu'un seul but : plaire; plaire à l'administration qui dispose des commandes; plaire à l'argent qui souvent paye d'autant plus que ses fantaisies sont plus basses. Il suffit, pour avoir la preuve de ces tristes vérités, de visiter nos expositions périodiques, officielles ou particulières; et pour se convaincre que l'exemple part de

haut, on n'a qu'à se rappeler les considérations qui guident parfois la cinquième classe de l'Institut dans le choix de ses membres libres.

Grâce à Dieu, cependant, le grand art n'est pas mort en France. S'il disparaît au milieu des vapeurs qui s'exhalent des bas-fonds, il reparaît radieux encore sur les sommets. On peut citer, dans quelques-unes de nos églises, des peintures qui ne perdent pas à être étudiées après les fresques des maîtres italiens du xv[e] et du xvi[e] siècle. Malheureusement ces œuvres manquent le plus souvent d'unité. A côté d'un tableau où respire l'idéal, on voit tel autre tableau d'où l'âme est absente, et l'on regrette de ne pas trouver un ensemble qui, par son harmonie générale, satisfasse le goût et l'esprit. — Mais l'art se heurte ici contre des difficultés qu'il ne lui est possible de surmonter qu'avec l'aide de l'administration. Nous abordons la question des commandes : question vitale, que je regrette de ne pouvoir traiter ici d'une manière complète, et à laquelle je ne toucherai qu'avec les ménagements qu'exigent de grands intérêts et de grandes responsabilités.

Il est assurément plus doux d'orner un boudoir que d'ajouter à la majesté d'un temple. Mais la peinture décorative ayant été de tout temps, étant et devant être toujours la vraie peinture des maîtres, il est évident qu'on ne saurait trop encourager l'art dans cette voie. Il importe donc d'exciter par tous les moyens possibles l'émulation des artistes vers la grande peinture, et de les détourner de la tentation des succès faciles. Or, les moyens employés sont-ils réellement efficaces, et arrivent-ils au but qu'ils se proposent? Je ne le crois pas encore. — Une église est à peindre : voilà généralement ce qui se passe, et ce qui est passé du reste dans nos traditions administratives. Mille demandes arrivent de mille côtés différents, soit au préfet, soit à la direction des beaux-arts, selon que c'est la ville ou l'État qui dispose du monument. Chaque artiste aspire à avoir une chapelle, ou seulement une paroi; tous se mettent en campagne, remuent les influences dont ils peuvent disposer, et, après bien des démarches, chacun se trouve avoir sa part; on l'a faite, il est vrai, aussi petite que possible, afin qu'un plus grand nombre trouve place au soleil. Aussitôt les élus de l'administration se mettent à l'œuvre, travaillant isolément, ayant la prétention de ne relever que d'eux-mêmes, car on a droit de se considérer comme *maître*, quand on est chargé d'une tâche aussi lourde. Les plus modestes et les plus sages s'inspirent des œuvres des bonnes époques, et les rappellent avec plus ou moins de bonheur. Mais le plus grand nombre affiche des prétentions plus hautes, et, sous prétexte d'originalité, introduit dans le sanctuaire des formes qui ne devraient jamais en violer l'enceinte. Les

uns adoptent le genre historique, et substituent l'anecdote aux grandes lignes qui conviennent seules aux vérités éternelles; les autres traduisent en style de roman le simple langage de l'Évangile; et s'il se rencontre, au milieu de ce chaos, quelques accents sincères, rarement ils se font entendre, tant le désordre est général et tant la confusion est grande.

Il faut dire cependant qu'une notable amélioration s'est produite depuis plusieurs années dans l'emploi des deniers que la Commission municipale consacre aux beaux-arts. Le préfet de la Seine, ne voulant pas assumer sur lui seul la responsabilité des commandes, a eu le bon goût de s'entourer d'hommes spéciaux qui généralement l'empêchent de s'égarer. La Commission des beaux-arts près la préfecture de la Seine est composée de seize membres : trois architectes, MM. Caristie, Lesueur et Baltard; trois sculpteurs, MM. Duret, Gatteaux et le comte de Nieuwerkerke; quatre peintres, MM. H. Flandrin, Léon Cogniet, Picot et Henri Delaborde; trois membres de la Commission municipale, MM. Chaix d'Est-Ange, Eck et Fouché; M. Courmont, chef de la division des beaux-arts; M. Mérimée, sénateur; et un ecclésiastique, M. l'abbé Cocquand, curé de l'église Saint-Eugène. La ville dispose en moyenne d'une somme de quatre cent mille francs qu'elle consacre à des travaux d'art dans les monuments qui lui appartiennent. La Commission des beaux-arts émet d'abord son avis sur les demandes qui arrivent au préfet..., et Dieu sait si le nombre en est grand! Elle écarte les talents qui lui paraissent insuffisants; puis, lorsque l'administration a fait son choix, elle entre en rapport définitif avec l'élu de la ville, discute avec lui son travail, et lui impose les modifications qu'elle juge nécessaires. L'artiste est tenu de se conformer à ces observations, autrement son travail peut être refusé. Ce sont là de sérieuses garanties, trop tardives, hélas! car elles nous auraient préservé de bien des mécomptes. Je n'hésite pas à faire honneur à la Commission des beaux-arts des meilleurs travaux exécutés depuis six ans dans nos églises : à Saint-Eustache, dans les bras de la croix, par M. Signol; à Sainte-Clotilde, par MM. Bouguereau et Bézard; à Saint-Sulpice et à Saint-Séverin, par M. Jobbé-Duval, etc.[1]

1. La Commission vient même récemment de s'entourer de nouvelles et très-heureuses précautions. Elle ne s'est pas contentée de demander à M. Dumont un dessin de la statue du prince Eugène, qu'il était chargé d'ériger au point de jonction de deux nouveaux boulevards (les boulevards du Prince-Eugène et de la Reine-Hortense), elle a voulu que le sculpteur simulât sur place son monument, à l'aide de toiles tendues sur des voliges. De cette façon, elle a pu prononcer en connaissance de cause. Que d'erreurs la ville n'aurait-elle pas évitées, si elle avait pris plus tôt de semblables garanties!

Malheureusement il n'existe aucune garantie semblable pour l'emploi des fonds que l'État consacre aux beaux-arts[1]. En l'absence de tout principe et au milieu du chaos qui nous environne, c'est surtout dans la direction des beaux-arts que désormais nous devons placer nos espérances.

Certes, il y a trente ans, nous n'aurions pas demandé ce que nous réclamons aujourd'hui, parce qu'alors il y avait encore parmi nous des forces vives qui ne sont plus. Je n'ai pas à parler ici de l'homme illustre auquel la France doit d'être nommée la première parmi les nations qui produisent encore des peintres. Ce grand artiste eut un moment la fortune de voir réunie autour de lui une phalange nombreuse et vaillante, pleine d'avenir et d'intelligence, jalouse d'une même ambition, aspirant à une même gloire. M. Ingres aurait pu alors tout ce qu'il eût voulu ; tout lui eût été possible, s'il avait placé son ambition plus haut que sa propre renommée, s'il avait osé tenter en plein XIX[e] siècle une de ces grandes entreprises réalisées par les maîtres de la Renaissance. Il eût pu doter la France de monuments où les âges futurs eussent retrouvé la trace de ces doctrines fécondes qui s'imposent à toute une génération. Malheureusement il a manqué de cette force d'initiative qui seule peut créer de grandes choses, il n'a pas eu foi dans les hommes qui étaient en même temps ses amis et ses élèves, et, en se concentrant dans sa haute personnalité, il a abandonné le grand rôle que l'art lui avait assigné.

Ces temps sont passés, hélas ! et peut-être ne reviendront-ils plus. Que d'abîmes n'avons-nous pas traversés pendant ces trente années ! Qu'est devenue l'autorité des maîtres assise sur la discussion ? Qu'est aussi devenu le respect des hommes convaincus ? Que de beaux rêves évanouis !... Et cependant, comment ne pas se rattacher à l'espérance, quand on voit, au milieu du doute universel, surgir encore des œuvres aussi ferventes que les peintures récentes de Saint-Germain-des-Prés, des hommes aussi convaincus que M. Hippolyte Flandrin. Malheureusement nous ne sommes plus en 1832 ; les forces dont disposait M. Ingres sont depuis longtemps dispersées, et je ne crois pas que M. H. Flandrin, malgré l'autorité de ses œuvres, pût aujourd'hui de lui-même fonder une école de peinture. Mais il réussirait sans doute si l'État, comprenant enfin la gravité de la situation, prêtait à l'éminent artiste un puissant concours. Pourquoi la France ne concentrerait-elle pas les capitaux qu'elle consacre aux arts, sur des entreprises fécondes en heureux résultats ? Pourquoi n'appellerait-elle pas les artistes qu'elle jugerait les plus dignes, et ne leur

1. Ces fonds s'élèvent environ à 900,000 francs par an.

donnerait-elle pas pour mission d'aller décorer, dans nos principales villes, les plus précieux de nos monuments historiques? L'État, bien entendu, devrait se considérer comme absolument dégagé vis-à-vis des hommes qui refuseraient de se dévouer à de pareils travaux, et j'ai la ferme confiance qu'aucun ne reculerait devant une tâche aussi honorable. Chaque artiste ayant seul, autant que possible, la responsabilité de tout un vaste ensemble, serait forcé de s'adjoindre alors de véritables élèves, travaillant avec lui, poursuivant le même but. De cette manière, nos provinces se peupleraient d'œuvres estimables, et deviendraient en même temps de véritables foyers d'enseignement. Qu'arriverait-il, par exemple, si l'on confiait à M. Hippolyte Flandrin la décoration de toute une église[1]? Aussitôt cette église deviendrait une école, et M. H. Flandrin serait réellement un maître dans la grande acception de ce mot; car il serait forcé de s'entourer d'autres artistes capables de comprendre et de partager ses travaux. On arriverait ainsi à réaliser de grandes œuvres, où tout serait subordonné à la même pensée, à la même harmonie, et l'on créerait en même temps une pépinière d'hommes capables de poursuivre de tels travaux et de propager les bonnes traditions. — Mais ces idées se démontrent surtout par les faits, et l'examen attentif des nouvelles peintures que M. Flandrin vient d'exécuter à Saint-Germain-des-Prés prouve que l'honneur de l'art français peut encore être sauvé.

II

Cinq grandes arcades divisent la nef de l'église Saint-Germain-des-Prés. Entre le sommet des arcs et le bas des fenêtres s'étendent, de chaque côté, de larges frises, qui ouvrent une vaste carrière aux inspirations du peintre. C'est là que M. Flandrin a distribué les vingt tableaux au moyen desquels il développe cette parole de l'apôtre : « Jésus-Christ était hier, « il est aujourd'hui, il est pour tous les siècles[2]. » Ces compositions sont accouplées deux à deux, au-dessus de chaque arcade, et rappellent le texte de la Bible à côté du récit de l'Évangile. L'Ancien Testament tout entier n'est qu'une longue attente et comme une prophétie non inter-

1. On sait que les travaux exécutés dans l'église de Saint-Germain-des-Prés par M. H. Flandrin n'ont été confiés à cet artiste que successivement, et même à d'assez longs intervalles de temps.

2. Hebr., XIII, 8.



L'ADORATION DES MAGES

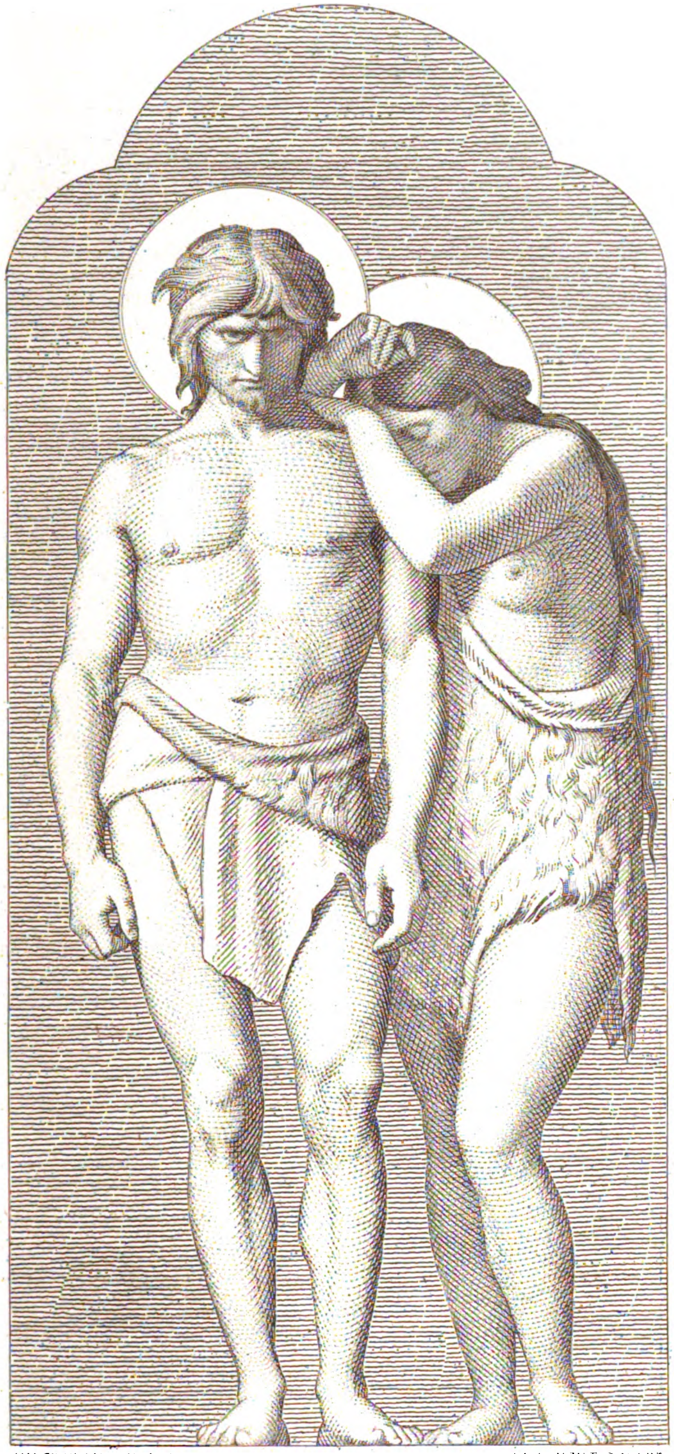
rompue que couronne la venue du Sauveur. Tel est l'enseignement dogmatique auquel le peintre a consacré toutes les ressources de son art.

I-II.— *Domine, mitte quem missurus es*[1].— L'Annonciation proclame, au seuil même de l'Église, le dogme fondamental de la maternité de la Vierge. Dans une pauvre maison d'une bourgade obscure de la Judée, l'ange de lumière apparaît à la Vierge, s'incline devant elle, et prononce les paroles qui sont restées la formule des hommages de l'univers. Marie, toujours occupée devant Dieu de son néant, souverainement chaste, infiniment humble, inébranlable dans sa foi, est troublée d'abord par la salutation de l'ange; elle quitte son modeste travail, se lève, et, après avoir médité dans son cœur le résumé et la fin de toutes les prophéties, elle se soumet et dit : « Voici la servante du Seigneur : qu'il me « soit fait selon votre parole[2]. » Elle apparaît alors comme enveloppée d'un voile divin, qui donne à sa virginité une céleste satisfaction. L'Esprit descend en elle, la revêt de gloire, et l'élève vers l'Infini. « Le rayon de « Dieu, fils de l'Éternité, s'est détaché lui-même des célestes hauteurs, « selon les prophéties; il est descendu, s'est reposé sur le front d'une « Vierge, et le Verbe s'est fait chair, et le grand mystère de l'humanité « s'est accompli[3]. » C'est avec une grande simplicité de talent et de cœur que M. Flandrin a touché un si adorable sujet. Il s'est pénétré profondément de l'austérité du récit évangélique, et, sans amplification, sans détails inutiles, il n'a laissé place à aucun autre sentiment que celui de la grandeur du mystère. C'est comme un *Ave Maria* récité par un cœur fervent à l'heure silencieuse et calme de l'*Angelus*. — Le buisson ardent a été choisi, dans l'Ancien Testament, comme la figure prophétique de la maternité virginale. « Marie, dit saint Bernard, élue de toute éternité, « connue et préparée par le Très-Haut, préservée par les anges, a été « préfigurée par les patriarches, et préconisée par les prophètes. » Moïse, le plus grand des prophètes, est prosterné devant la flamme, du milieu de laquelle Dieu se fait connaître à lui et le charge de la délivrance de son peuple. Moïse ne peut soutenir l'éclat du prodige qui l'environne et cache ses yeux derrière son bras... Cette belle composition rappelle, sans le répéter, le tableau de Raphaël dans les loges Vaticanes. Mais de telles réminiscenses, loin d'être interdites, doivent être recommandées, surtout quand l'artiste, après s'être arrêté sur les fleurs les plus pures du passé, en sait répandre le parfum sur ses propres œuvres.

III-IV.— *Per hominem mors, per hominem resurrectio*[4].— L'histoire

1. Ex., IV, 13. Les textes que nous rappellerons ainsi, en tête de chaque double tableau, se lisent au-dessus du vitrail correspondant à chaque arcade.

2. Luc, I, 26-38. — 3. Tertullien. — 4 Cor., XV, 21.



HIP^TE FLANDRIN PINX^T J. B. PONCET SCULP^T

ADAM ET EVE

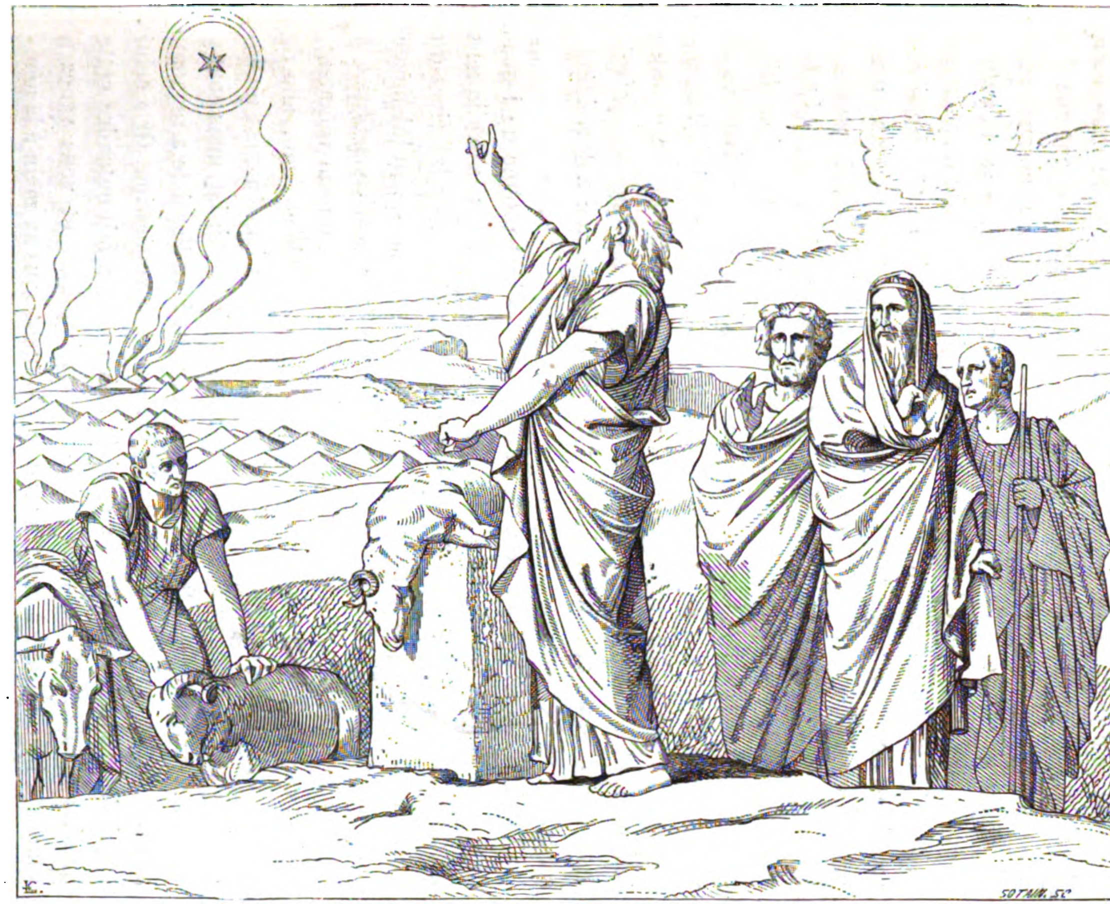
Gazette des Beaux-Arts Imp. Drouart, Paris

de la chute originelle accompagne la nativité : la désobéissance de nos premiers parents enfante la mort dans le temps, la Vierge enfante la vie dans l'éternité. On aperçoit, d'un côté, les dernières lueurs du paradis terrestre, de cette aurore idéale qu'un souffle de Dieu va faire évanouir. On voit, de l'autre côté, la crèche, et la lumière éternelle qui va rayonner sur le monde et l'éclairer à jamais... Adam et Ève ont désobéi aux ordres du Créateur, et déjà la poésie divine du premier amour les a abandonnés. Vainement ils cherchent à se cacher à eux-mêmes et à Dieu. L'innocence les a fuis, et le charme silencieux de l'Éden les trahit. Naguère ils étaient nus et n'avaient point de honte, désormais ils voient leur nudité et ils en rougissent. On retrouve, dans cet harmonieux tableau, les traits principaux du récit antique, si plein de pureté et de naïveté enfantine. Adam pense n'être point vu, parce qu'il a voilé sa face à l'aide de ses bras; Ève se croit impénétrable derrière son époux. Le Créateur les couvre tous deux de son regard, et les domine autant de sa bonté que de sa puissance; il leur parle en père en même temps qu'en juge, et, en les châtiant, il leur montre la Vierge comme signe de rédemption. *Ubi abundavit delictum, superabundavit gratia.* L'humanité déchue ne pourra revenir à Dieu que par l'incarnation du Fils de Dieu. C'est ainsi que, selon l'expression de Bossuet, « la promesse de notre salut se trouve « aussi ancienne que la sentence de notre mort, et qu'un même jour a « été témoin de la chute de notre nature et du rétablissement de notre « espérance[1]. » — C'est dans l'obscurité d'une étable que Marie et Joseph ont trouvé le silence nécessaire au secret de Dieu. Celui qui *a posé sa tente dans le soleil*[2] veut naître dans une crèche, en attendant qu'il expire sur une croix. Marie, enveloppée dans un long manteau bleu, est étendue sur un lit improvisé. Son visage est profondément recueilli, et ses mains sont jointes avec ferveur. Elle apparaît ainsi sous un jour très-religieux et très-vrai, accordant à la nature la faiblesse qu'elle impose, et donnant au Sauveur l'adoration qu'elle lui doit. Devant elle est l'Enfant divin qui la couvre de sa grâce. A gauche, saint Joseph est assis, dans l'attitude d'une profonde méditation. A droite, trois anges sont debout, en prière devant leur Dieu, compensant par leur présence les abaissements de son humanité naissante. Au fond, à travers le ciel entr'ouvert, un séraphin annonce la paix au monde en glorifiant Dieu, et déploie de ses deux mains la bannière sur laquelle on lit : *Gloria in excelsis Deo.*

V-VI. — *Habitantibus in regione umbræ... lux orta est*[3]. — L'Ado-

1. Bossuet, sermon pour la fête du Rosaire. — 2. David. — 3. Isaïe, IX, 2.

ration des Mages complète le mystère de la naissance du Sauveur. Il semble que Dieu ait eu une prédilection spéciale à se montrer enfant pour se faire adorer dans les bras de sa mère. C'est d'elle qu'il tire le témoignage le plus sensible de sa faiblesse comme homme, et c'est sur elle qu'il reflète avec le plus d'éclat sa divinité. Dieu enfant dans le sein, dans les bras de sa mère, voilà le grand signe du christianisme. C'est dans les bras de sa mère que le Verbe a voulu recevoir le culte le plus fervent et le plus solennel qui lui ait été donné dans sa vie mortelle... En présence de cet enseignement capital, M. Flandrin a trouvé des accents de véritable éloquence. A droite, la Vierge est assise et présente aux rois venus de l'Orient l'Enfant-Dieu, qui lève ses petites mains pour bénir les premières offrandes de l'humanité. Saint Joseph est debout près de Marie, la contemplant comme le sanctuaire de l'amour divin. Les trois Mages, enveloppés dans de longues robes blanches et prosternés devant la Sainte Famille, forment un groupe d'une grande noblesse et d'une incontestable originalité. Deux d'entre eux cachent leur front dans la poussière. Celui du milieu est plus élevé en dignité; sa tête porte la triple couronne de la religion, de la science et de la souveraineté : seul, il ose élever les bras vers ce Dieu, qui, par un sublime artifice de bonté, se fait enfant et faible, pour nous relever de notre propre faiblesse. A gauche, une foule émue s'arrête au seuil de l'étable, comme à l'entrée d'un temple. — Parmi les anciens oracles qui annonçaient ce premier entraînement du monde vers Jésus-Christ, il importait de rappeler la bénédiction qu'on lit au quatrième livre de Moïse... Cette étoile du Roi des rois qui guida les Mages, Balaam, prophète parmi les Gentils, dans Moab et en Arabie, l'avait vue planer sur Israël quinze siècles avant la venue du Messie... Balac, roi de Moab, ayant mandé Balaam pour maudire Israël, le prophète prononce cette première bénédiction : « De la pointe du rocher je con- « temple ce peuple. Regarde-le! qui pourrait compter la poussière de « Jacob? Oh! si ma destinée pouvait être semblable à la destinée de ces « braves! Oh! si ma foi pouvait être semblable à la leur! » Balaam est ensuite conduit sur la cime du mont Pisga, et de nouveau les bénédictions descendent sur le peuple de Dieu : « Je ne puis voir aucun malheur « au-dessus de Jacob, pas une calamité ne plane sur Israël! Jéhovah est « avec lui, il porte en lui de royaux chants de triomphe! » Balac descend alors jusqu'à la prière; il supplie Balaam, et il le conduit à une troisième place, sur la cime du Péor, d'où l'on découvre tout le désert. Quand l'autel est dressé, quand le sacrifice est offert, le prophète lève les yeux, voit Israël campé dans l'ordre de ses tribus, et s'écrie : « Que tes tentes « sont belles, ô Jacob! Tes demeures, ô Israël, s'étendent comme l'eau



APPARITION DE L'ÉTOILE A BALAAM.

« des torrents, comme les jardins le long des fleuves, comme les aloès « plantés par Dieu lui-même, comme les cèdres sur le bord de l'eau... » Balac s'emporte enfin et ordonne à Balaam de retourner dans son pays. Mais aussitôt l'étoile du Christ apparaît au prophète, qui fait entendre cette suprême bénédiction : « Une étoile se lèvera sur Jacob, et une « Vierge se dressera d'Israël. » Le tableau qui rappelle cette prophétie, dans l'église de Saint-Germain-des-Prés, restera certainement une des œuvres remarquables de cette époque. Rien n'est plus spontané, plus grandiose que le geste de Balaam. Le prophète est debout devant l'autel : ses yeux, levés vers le ciel, sont illuminés des clartés de l'avenir; sa barbe et ses cheveux flottent comme des flammes autour de sa tête inspirée; son bras droit se porte tout à coup vers l'étoile, tandis que sa main gauche se pose avec énergie sur l'autel, montrant ainsi et affirmant à la fois la vérité. Tout en lui se transforme et grandit sous le souffle de Jéhovah. On sent que le faux sage ne s'appartient plus, que c'est Dieu qui conduit sa langue et qui le possède tout entier. Derrière Balaam, le roi et les princes de Moab s'agitent et se révoltent en vain. Du côté opposé, un jeune homme maintient les victimes qui doivent encore être immolées et lève vers le prophète un regard étonné. Au fond, on aperçoit les tentes d'Israël encadrées dans les lignes sévères d'une nature imposante.

VII-VIII. — *Erit sanguis vobis in signum* [1]. — Le baptême de Jésus-Christ et le passage de la mer Rouge se complètent et s'expliquent mutuellement... Pendant que le Précurseur faisait retentir les rives du Jourdain de la prédication de la pénitence, le Sauveur « vint lui-même « de Galilée pour être baptisé de la main de Jean [2]. » Jésus-Christ a voulu « porter l'état du pécheur [3]; » il s'est dépouillé de son vêtement, il s'est courbé devant son prophète, et il est entré dans l'eau, afin de donner à l'eau le don de laver les âmes. « L'eau du baptême est un sé-« pulcre, où nous sommes jetés tout vivants avec Jésus-Christ, mais pour y « ressusciter avec lui [4]. » Debout sur la rive, saint Jean-Baptiste a reconnu son maître, et, en se soumettant, il s'incline avec vénération. Or « celui « qui s'humilie sera exalté [5], » et si le Précurseur a fait entendre cette humble parole : « C'est vous qui me devez baptiser, et vous venez à « moi ! [6] » Dieu l'exalte à son tour, en se dévouant sous sa main à la pénitence. Le ciel s'ouvre alors, les trois personnes de la Trinité se manifestent, et tandis que le Saint-Esprit « descend sur le Sauveur, sous la

1. Ex., XII, 13. — 2. Matth., III, 13. — 3. Boss., Élév. — 4. Rom., VI, 2.
5-6. Matth., XXXIII, 12-13-16.

« forme d'une colombe, et se repose sur lui[1], » les anges, en prière sur les bords du fleuve sacré, écoutent avec recueillement cette parole du Père : « Celui-ci est mon fils bien-aimé, en qui je me plais[2]. » C'est ainsi que les trois puissances qui constituent l'image de Dieu, « la « mémoire, l'intelligence et l'amour, » consacrent, dans le baptême, Jésus-Christ et l'Église. — Moïse aussi, avant de guider les Hébreux vers la terre promise, avait commencé par les laver de leurs antiques souillures dans les eaux de la mer Rouge. Debout sur le rivage, le prophète a levé son bras au-dessus du peuple de Dieu, et déjà l'armée de Pharaon s'agite au milieu des ombres de la mort. Derrière Moïse, la foule reconnaissante fait entendre ses chants de triomphe, et les hymnes sublimes de Miriam et de Marie montent au ciel en couvrant le bruit des flots. « Alors Moïse et les enfants d'Israël chantèrent cette hymne au Seigneur, « ils chantèrent ainsi : Je chante le Seigneur, car le Seigneur est grand ! « Les coursiers et les chariots, il a tout précipité au fond de la mer ! « Il est ma force, il est mon hymne de gloire ! Il est venu à mon secours, « le Seigneur ! Je chante ses louanges, ses louanges à Lui, mon Dieu ; « je le glorifie au-dessus de tout, le Dieu de mes pères[3] !... » Ce qui naît de la poésie hébraïque, ce n'est pas le beau, c'est le sublime ! et quand le peintre porte en lui la puissance nécessaire pour interpréter de telles harmonies, son œuvre s'élève alors au même degré de lyrisme et d'inspiration. Cela est manifeste dans le tableau de M. Flandrin : jamais peut-être ce pinceau consciencieux et fervent n'a subi de pareils entraînements. Moïse apparaît grandiose et terrible. Jéhovah lui a prêté sa force et son bras pour commander aux éléments, il en a fait un Dieu : « Je t'ai fait le Dieu de Pharaon...[4] » et Moïse tient toute la nature en sa puissance. Il a fait de la mer une barrière infranchissable pour empêcher son peuple de retourner en arrière, et bientôt il sera assez fort pour dompter, gouverner, civiliser six cent mille rebelles, campés au milieu de l'aridité du désert. Non ! « il ne s'est plus jamais levé en Israël un « prophète comme Moïse, qui ait été reconnu par Dieu face à face !... » La reconnaissance, l'exaltation, l'élan, l'ardeur animent le peuple juif dans les acclamations qui le rapprochent de l'Éternel. Les mains se joignent, les bras se lèvent, toutes les affections, tous les sentiments éclatent avec naïveté. C'est Marie, sœur de Moïse, qui commande ce beau groupe, et elle présente un type remarquable de ces filles chéries de Dieu, chastes et robustes, que la Bible montre si héroïques à travers leurs vertus modestes. Vêtue d'une tunique rose, elle a rejeté le manteau

1-2. Matth., XXIII, 12-13-16. — 3. Moïse, liv. II, ch. XV. — 4. Ex., VII, 1.

vert qui enveloppait tout son corps, et son bras nu se lève avec enthousiasme, comme pour consacrer au Seigneur l'instrument dont elle accompagne ses chants. Des accents de haute poésie s'échappent de ses lèvres inspirées : c'est son âme et son cœur qu'elle livre tout entiers, mais sans rien perdre de sa noblesse et de sa dignité. Il y a, dans cette figure, quelque chose de la sonorité du poëme antique... Du côté opposé, la colonne de nuée couvre déjà de sombres teintes les profondeurs de la mer. En vain les Égyptiens cherchent à ramener leurs chars, une force irrésistible précipite leurs coursiers. « Alors ton vent a soufflé, ô Sei- « gneur! et la mer s'est étendue sur eux, et ils sont descendus comme « du plomb dans l'abîme des vagues toutes-puissantes [1]! »

IX-X. — *Novi Testamenti mediator est* [2]. — Dans la représentation de la Cène, M. Flandrin a choisi le moment de l'institution de l'Eucharistie. Jésus-Christ se lève, il bénit le pain, et ce pain devient l'hostie sainte. « Prenez, mangez : ceci est mon corps donné pour vous, » dit-il à ses apôtres; et ceux-ci, groupés de chaque côté du Sauveur, sont entraînés vers lui par un grand mouvement de douleur et d'amour. Judas seul baisse sa tête maudite, et n'ose regarder le pain céleste auquel ses lèvres infâmes ne toucheront jamais. Le Christ rappelle avec beaucoup de grandeur et de dignité les meilleurs souvenirs de l'art chrétien. Ses traits reflètent la tristesse et la mansuétude. La main gauche posée sur son cœur, il exprime à ses disciples qu'il veut être lui-même la victime de leur délivrance, et que cette Eucharistie, qu'il leur laisse en mourant, devra être éternellement célébrée pour le salut du monde. Les apôtres sont très-harmonieusement disposés en deux groupes distincts de chaque côté du maître. « Ils entrent, comme dit saint Paul, « dans les mêmes dispositions où a été le Seigneur Jésus. » S'il a désiré de s'immoler pour eux, ils ont le même désir de s'immoler avec lui. Tous ils disent d'un même cœur : « Offrons nos corps, ainsi qu'une hostie « vivante, sainte et agréable... Humilions-nous avec celui qui, se sentant « égal à Dieu, n'a pas laissé de s'anéantir lui-même, en se rendant « obéissant jusqu'à la mort, et à la mort de la croix [3]. » Ce sujet est traité avec une grande indépendance, et cependant avec une touchante dévotion. Les personnages ont le mouvement et la vie qui leur manquent dans les compositions archaïques des premiers temps de la Renaissance; mais c'est une émotion divine qui les anime. S'il fallait rapprocher ce tableau d'un des monuments classiques de l'art chrétien, c'est à la fresque de San Salvi que je songerais de préférence. Je retrouverais,

1. Moïse, liv. II, ch. xv. — 2. Hebr., ix, 15. — 3. Rom., xii, 1.

par exemple, le même élan dans le disciple bien-aimé; et si la verve d'André del Sarte est incomparable, le sentiment religieux me paraît plus vif et plus heureux chez M. Flandrin. — Melchisédech, roi et pontife du Dieu Très-Haut, apparaît à Abraham, comme une figure de Jésus-Christ. Le patriarche s'incline devant l'éminence de son sacerdoce, lui paye la dîme de toutes ses victoires, et se fait bénir par ses mains. Melchisédech offre en oblation du pain et du vin, « matières « pures et sans aucun sang, dans lesquelles Jésus-Christ devait cacher « la chair et le sang de son corps, » et Abraham voit en esprit le nouveau sacrifice.

Tels sont les dix tableaux qui remplissent la frise de gauche, et qui forment, depuis la Salutation de l'ange jusqu'à l'Eucharistie, comme cinq stations principales, où le chrétien s'arrête avec bonheur. Que d'élans sublimes, au milieu de cette science rigoureuse et patiente! L'esprit qui revêt de formes aussi pures des pensées aussi hautes parle avec d'autant plus de puissance et d'autorité, qu'il montre plus de soumission dans sa foi. Toutes ces peintures, éclairées par une belle lumière, sont d'une harmonie parfaite de lignes et de couleurs; l'exécution en est aussi simple que la conception en est forte. Les procédés mis en œuvre ne sont pas ceux de la fresque, mais de l'huile-cire inaugurée par le baron Taubenheim. Certes, ce n'est pas moi qui médirai de la fresque, que je tiens pour la plus belle et la plus grande manière de peindre. Mais, outre que l'enduit est souvent difficile à fixer sur certains murs, M. Flandrin use de l'huile-cire avec tant d'art et de goût, qu'on ne peut qu'applaudir aux moyens qui produisent de si admirables résultats. Si d'ailleurs, à l'aide de l'huile-cire, on n'arrive pas à une exécution aussi large, aussi magistrale, à une transparence de tons aussi séduisante, on a l'avantage de pouvoir reprendre indéfiniment son œuvre, et c'est ce que M. Flandrin fera peut-être pour le côté droit de la nef, qui d'ailleurs n'est pas même encore entièrement découvert. Je suis loin de nier les grandes beautés qui se trouvent dans les tableaux de cette seconde frise; mais l'artiste a pu quelquefois se décourager en présence d'une lumière aussi triste, souvent même en l'absence de toute lumière. Il est certain que, devant des peintures aussi mal éclairées, l'observateur le plus curieux des beautés religieuses sent bientôt ses forces le trahir et l'abandonner tout à fait. Il est possible aussi que le peintre, isolé devant son tableau, n'ait pu apprécier toutes les conditions extérieures qui accompagneraient son œuvre, quand elle serait complétement découverte.

Dans l'église de Saint-Germain-des-Prés, la peinture décorative a

non-seulement à lutter contre la pauvreté de la lumière, mais aussi contre la richesse de la décoration architecturale. M. Baltard a certainement déployé beaucoup de science et d'érudition en revêtant de couleurs toutes les colonnes et tous les parements de l'édifice. Mais s'il s'est pénétré des raisons d'être d'une église chrétienne au moyen âge, il n'a peut-être pas assez tenu compte de la différence des temps et des conditions où le peintre doit se placer aujourd'hui. Au XIIIe siècle, le rôle de la peinture était plus que modeste : les tableaux, et plus souvent les mosaïques ou les tapisseries, étaient comme noyés au milieu de la splendeur du temple. Plus le jour arrivait rare et éteint, à travers les étroites fenêtres garnies de plomb et couvertes elles-mêmes de brillantes figures, plus les couleurs qui décoraient les murs devaient avoir d'éclat et d'intensité; et par une conséquence toute naturelle, plus ces couleurs architectoniques étaient riches et voyantes, plus les ouvriers peintres ou mosaïstes devaient chercher à rivaliser avec le luxe et la magnificence qui s'étalaient sur les corniches, les plafonds, les colonnettes, etc. Quant à la beauté des formes, on ne s'en préoccupait pas, et, pourvu que le tableau se trouvât au ton général de l'édifice, le but était atteint. Placez maintenant un peintre véritable dans de semblables conditions, et son œuvre fera tache au milieu de la décoration primitive. Aussi, dès que l'art fut entré dans la voie du progrès, dès que Cimabue et Giotto eurent ouvert les horizons nouveaux vers lesquels la Renaissance devait marcher si glorieusement durant près de trois siècles, le peintre, entrant dans l'église comme dans son propre domaine, ne voulut plus que des pierres ou du marbre nus pour encadrer son œuvre. Eh bien, quelque tact qu'ait apporté M. Baltard dans son essai de polychromie architecturale, je regrette sincèrement que cette tentative se soit produite à côté des peintures de M. Flandrin. Le bleu de la voûte est surtout du plus fâcheux effet, et je crois que pour lutter avec un ciel aussi lourd, il eût peut-être été préférable de placer toutes ces belles compositions sur des fonds d'or, dont l'éclat métallique aurait pu être atténué par un travail rappelant la mosaïque [1]. Cela a si bien réussi pour les tableaux qui décorent le chœur même de l'église! C'est surtout pour le côté droit de la nef que ces fonds d'or seraient indispensables. Ils illumineraient aussitôt toute cette partie si mal éclairée, et sans doute bien des beautés qui nous échappent aujourd'hui nous apparaîtraient sous un nouveau jour. Ils auraient en outre l'avantage de ne pas simuler dans le plein d'un mur des trous qui n'ont aucune raison d'être. Car c'est une chose fâcheuse, pour la logique

1. Comme dans les fresques du plafond de la salle de la *Segnatura* au Vatican.

et même pour l'harmonie d'un édifice, que de percer artificiellement, sur toute l'étendue d'une frise, de nombreuses et larges ouvertures, à travers lesquelles on croit entrevoir la profondeur du ciel. Or, l'effet est d'autant plus saisissant dans certains des tableaux de Saint-Germain-des-Prés, que les fonds sont nus et conservent ainsi toute leur intensité. Giotto, dans ses fresques de l'église de la *Madonna dell' Arena*, à Padoue, a atténué davantage par la richesse de l'architecture l'inconvénient que nous signalons ici. Je sais qu'au point de vue religieux la nef où se réunissent les fidèles doit être moins ornée que le chœur où s'élève l'autel; mais la décoration générale du sanctuaire est tellement riche à Saint-Germain-des-Prés, que la nef, malgré les fonds d'or ajoutés seulement à ses tableaux, conserverait encore la modestie qui lui convient. En tous cas, s'il n'est plus temps de revenir maintenant à ces cieux rayonnants de riches clartés, il est probable que M. Flandrin reprendra la seconde moitié de son œuvre, et atténuera autant que possible la valeur du bleu, qui écrase, comme sous un épais manteau, les personnages de ces compositions. Je ne puis donc me décider à considérer comme irrévocablement terminés les tableaux dont je n'ai pas encore parlé, et il me suffit en ce moment d'en mentionner rapidement le sens moral et l'esprit.

XI-XII. — *Pro salute vestra misit me Deus* [1]. — Jésus avait vu le traître disciple qui allait le livrer : « Un de vous, qui mange avec moi, « me trahira [2], » avait-il dit pendant la Cène. Et après son agonie, en descendant la montagne des Oliviers, il répète : « Levez-vous, allons; « celui qui me trahit approche [3]... Et je vous le dis avant qu'il arrive, « afin que, lorsqu'il arrivera, vous croyiez que c'est Moi qui suis [4]... » Judas arrive en effet à la tête des ennemis du Sauveur, et l'embrasse traîtreusement pour le faire reconnaître. Dans ce lugubre événement, le Christ domine tout de sa grandeur et de sa beauté morale. — A côté, Joseph est vendu par ses frères. L'enfant est nu, entre les marchands qui l'ont acheté et les frères avides qui restent sourds à ses pleurs... Tout cela est d'une belle harmonie, et gagnerait beaucoup à être mieux vu.

XIII-XIV. — *Proprio filio non pepercit* [5]. — Vient ensuite le sacrifice de la croix préfiguré par le sacrifice d'Abraham... Le patriarche s'apprête avec une héroïque confiance à immoler à Dieu l'objet de toutes ses espérances, le fils qui seul pouvait lui faire croire que les promesses divines ne seraient point vaines. Isaac me semble partie trop active dans ce drame religieux. La Bible, loin de dire que l'enfant consent à

1. Gen., XLV, 5. — 2. Joan., XXI, 15. — 3. Matth., XXV, 40.
4. Joan., XIII, 19. — 5. Rom., VIII, 32.

être sacrifié, montre qu'Abraham cherche à le tromper et à détourner son esprit. « Mon père, dit Isaac, voici bien le feu, le bois; mais où « donc est l'agneau pour l'holocauste. Abraham répondit : Mon fils, Dieu « y pourvoira. » Isaac n'est donc pas une victime volontaire, comme sera Jésus-Christ, mais une victime qui s'ignore, et à laquelle son père doit cacher les opprobres de la mort. C'est ce que Rembrandt a si bien exprimé, lorsqu'il a montré Abraham détournant, dans une étreinte violemment paternelle, la tête de son fils, au moment où il va le frapper. — Le Christ, au contraire, est volontairement étendu sur la croix. L'amour domine tout en lui, la souffrance et la mort, et s'il étend les bras, en donnant son sang comme homme, c'est surtout qu'il veut aimer comme Dieu. Cette figure du divin crucifié nous apparaît ici très-touchante et très-belle. Une pâleur mortelle couvre ce corps, où la vie ne s'est pas encore tout à fait éteinte : la tête, doucement penchée sur l'épaule droite, exprime une noble douleur; le torse est très-simplement étudié : il semble que, par la sincérité de la foi, la science de l'artiste ait grandi. A droite, saint Jean pleure son Maître avec une douleur très-naïve et très-vraie. Marie-Madeleine, couchée au pied de la croix, l'étreint avec désespoir. A gauche, la Vierge apparaît entre deux saintes femmes, livrant aussi tout son cœur dans une cruelle agonie, et montrant que c'est dans son sein que Jésus-Christ a puisé le sang qu'il répand pour le salut du monde. Ce tableau, notamment, produirait, je crois, sur un fond d'or, un effet beaucoup plus puissant.

XV-XVI. — *Signum Jonæ prophetæ* [1]. — Jonas jeté à la mer pour sauver tout le vaisseau, et rendu à la lumière après avoir passé trois jours et trois nuits dans un sépulcre vivant, marquait, dans l'Ancien Testament, la grande et définitive victoire que Jésus-Christ devait, huit cents ans plus tard, remporter sur la mort, en sortant glorieux du tombeau. Il était donc naturel que la résurrection du serviteur accompagnât ici la résurrection du Maître. Le Seigneur, rayonnant de lumière, remonte vers les splendeurs du ciel. Le prophète renaît au jour, et, porté par le flot jusque sur le rivage, il étend les bras en rendant grâce à Dieu.

XVII-XVIII. — *Gentes esse cohæredes... promissionis in Christo* [2]. — Le désordre de Babel est une antithèse très-heureusement opposée à l'union des peuples sous la loi de l'Évangile. D'un côté, Jésus-Christ donne à saint Pierre la direction de son Église, et commande aux apôtres de réunir toutes les nations par les liens de la charité; de l'autre côté, on voit comme un reflet de l'antique et criminelle audace des géants, dans

1. Matth., XII, 39. — 2. Gal., III. 6.

leur tentative d'escalader le ciel. Ici, le Sauveur remet à saint Pierre les clefs du royaume éternel, et il ordonne à ses disciples d'aller par toute la terre pour apprendre aux hommes à s'aimer les uns les autres; là, le Très-Haut a touché de son doigt les lèvres des hommes audacieux, a jeté le désordre sur leurs langues, et se rit de leurs projets insensés. C'est l'aveuglement, la tyrannie, la révolte et le blasphème, qu'un souffle de Dieu couvre de honte et d'opprobre, en regard du calme et de l'union que le Verbe laisse sur la terre sanctifiée par sa mort.

XIX-XX. — *Semel oblatus... secundo apparebit*[1]. — Les deux derniers tableaux, qui ne sont pas encore terminés, représenteront l'ascension de Notre-Seigneur, à côté des préliminaires du jugement dernier.

Il y a dans l'accouplement de toutes ces compositions une idée dogmatique très-élevée, à laquelle, il faut le dire, le peintre a sacrifié quelques-unes des conditions pittoresques de son œuvre. S'il satisfait ainsi à toutes les exigences du culte, il côtoie sans cesse deux écueils contre lesquels il lui est impossible de ne pas toucher. Le premier, c'est que le cadre qu'il s'impose manque de symétrie, d'aplomb, et que ce cadre a besoin, pour se soutenir, de s'appuyer sur le cadre voisin. Chacune des dix arcades de la nef mord à la fois sur deux de ces tableaux et les attaque par leurs angles adjacents. Dès lors toute ordonnance régulière dans les compositions devient difficile, ou donne lieu à de fâcheux accidents. C'est ainsi que, dans l'Annonciation, le bas de la figure de l'ange se trouve emporté par cette malencontreuse échancrure. Mais M. Flandrin a tourné cette difficulté réelle avec un art très-grand, et l'on peut presque dire qu'il en a complétement triomphé. Le second danger, plus grand encore, consistait à rapprocher et à confondre, pour ainsi dire dans une même atmosphère, des scènes et des personnages entre lesquels le temps a jeté de profondes différences. Il est alors impossible de donner à chaque figure la physionomie de son époque, sous peine d'établir un contraste choquant avec les figures voisines. Aussi le patriarche se confond-il presque avec l'apôtre, et les hommes primitifs qui s'enivraient à la coupe de Babel semblent-ils être nés deux mille ans trop tard.

Ces observations, du reste, ne sont point des critiques. La foi jette un pont sur les abîmes, elle rapproche tous les hommes et tous les temps, et la vraisemblance historique est ici très-secondaire à côté de la vérité religieuse. Dans une église, c'est au cœur surtout qu'il faut parler, et pourvu que des peintures chrétiennes nous émeuvent, peu importe

1. Hebr., IX, 28.

qu'elles satisfassent ou non à la logique des faits. L'art religieux est l'art par excellence, précisément parce qu'il s'adresse au sentiment, c'est-à-dire aux facultés que la religion saisit et domine avec le plus de puissance. C'est là surtout qu'il faut montrer dans l'homme la majestueuse union des deux natures, dont l'invisible est toujours celle qui parle le plus haut à notre esprit et à notre cœur. Le privilége de la vérité, c'est d'être toujours nouvelle et de demeurer toujours jeune. Les peintures qui nous occupent montrent les liens les plus étroits qui unissent l'âme chrétienne à Dieu; elles rappellent les sujets de dévotion qui ont le plus exalté l'intelligence humaine et engendré le plus de chefs-d'œuvre : les grands génies de tous les temps s'y sont exercés; saint Augustin, saint Anselme, saint Bernard, Albert le Grand, saint Bonaventure, Jean Gerson, ont préparé la voie à Cimabue, à Giotto, à Beato-Angelico, à Jean Bellin, à Fra Bartolommeo, à Francia, à Pérugin, à Léonard, à Titien, à Michel-Ange et à Raphaël; il semble qu'après tous ces noms immortels il n'y ait plus place pour personne, et cependant, chaque fois qu'un artiste abordera les textes sacrés, il ne pourra manquer d'émouvoir, s'il est lui-même véritablement ému. Le génie du christianisme parcourt sans cesse des sphères nouvelles, et, tout en restant immuable, il fournit toujours à l'art de nouveaux motifs d'inspiration. Les tableaux de Saint-Germain-des-Prés sont le poétique écho d'une manière de sentir et de comprendre spéciale à notre époque. Ils révèlent le côté le plus original du talent de M. Flandrin, un sentiment naïf et profond qu'il n'a emprunté à personne et qu'il puise dans sa propre nature. Ce grand artiste nous enveloppe pour ainsi dire d'émotions religieuses qui attendrissent l'âme sans l'amollir. Il y a dans son talent quelque chose de ces affections saintes et fortifiantes qui entourent l'homme pour le soutenir et l'élever davantage. Là où son illustre maître s'imposait par la force et par la grandeur, il séduit par le charme d'une grâce particulière et fait vibrer les cordes les plus sensibles et les plus harmonieuses. Sans doute il n'a pas les convictions inexorables de M. Ingres, mais il est certainement sympathique à un plus grand nombre, et peut-être, avec une autorité moins haute, il ramènerait à la vérité plus de cœurs égarés. Nul ne pénètre plus avant dans l'intimité des personnages qu'il interprète, nul ne rend avec une plus exquise vérité les nuances délicates qui parent les individualités des héros et des hommes. Tout le monde connaît les portraits admirables de M. Flandrin. Tout le monde a suivi avec un pieux respect cette longue suite de saints et de saintes, véritables Panathénées chrétiennes, qui se déroulent sur la frise de l'église de Saint-Vincent-de-Paul. Aujourd'hui ce sont les héros de l'Ancienne Loi que nous voyons

surgir dans la nef de Saint-Germain-des-Prés. Ils sont là dans leur gloire, placés au-dessus des tableaux de la frise, commentant par leur présence les faits de l'Évangile et de l'Écriture, et certainement ils ne constituent pas la partie la moins belle de cette grande entreprise.

Adam et *Ève* sont figurés au-dessus du premier tableau, où l'on voit apparaître, en la Vierge, le commencement de notre rédemption[1]. Adam est vu de face, le torse nu, la tête tristement inclinée vers la terre. Ève est à sa gauche, se reposant avec confiance sur l'épaule de son époux. « Elle est l'os de ses os et la chair de sa chair[2]. » Ces deux figures sont admirables, à quelque point de vue qu'on les considère, et M. Flandrin n'a peut-être rien produit de plus élevé comme style et de plus large comme exécution. Adam résume en lui la beauté physique du premier homme créé de la main de Dieu, et la grandeur morale que ce Dieu lui a conservée, même après sa chute, en le désignant comme l'image de Celui qui viendrait un jour nous racheter de la mort. Ève également reste la « mère des vivants[3], » et sert, au milieu de ses larmes, les grands desseins de la bonté divine; elle a été la cause de notre perte, elle est le symbole de notre délivrance. Jésus-Christ sera le nouvel Adam, Marie sera la nouvelle Ève. — *Abel* est aussi, par ses vertus et par sa mort, une figure de Jésus-Christ. « Semblable à un beau lis taché de sang[4], » il est là comme le témoin naïf de la justice et de la providence de Dieu. De ses deux mains, il lève vers le ciel un agneau sans tache, c'est-à-dire qu'il s'offre lui-même en sacrifice. « Abel le juste est le premier des enfants « d'Adam qui subit l'arrêt de mort prononcé contre eux : la mort, faite « pour les pécheurs, commença par un innocent à exercer son empire; « et Dieu le permit ainsi, afin qu'elle eût un plus faible fondement[5]... » — *Énoch* apparaît, comme un mythe plein d'espérance, sous les traits d'un vieillard majestueux, dans la ferveur d'une ardente prière. Persécuté par la multitude, il lève avec confiance ses yeux vers le ciel et remercie l'Éternel de l'avoir rappelé dans son paradis. — *Noé,* en qui la race humaine devait être renouvelée, s'appuie de ses deux mains sur un cep de vigne, et voit arriver la colombe porteur du rameau vert. — Le nomade *Abraham* est un type sublime de la tendre amitié qui unit un pasteur à son Dieu. Héros par la confiance et par la foi, il est le représentant suprême de cette poésie d'alliance, qui seule a pu former un lien visible entre l'homme et l'Éternel. — *Isaac,* en même temps qu'il rappelle les

1. Ce sont les deux figures dont une excellente gravure, par M. J.-B. Poncet, accompagne cet article. — 2. Éph., v, 29; Gen., II, 23. — 3. Gen., III, 20.
4. Herder. — 5. Boss., Élévations à Dieu.

promesses faites à son père, est un nouvel emblème de l'agneau qui doit être immolé. — *Melchisédech* est le pontife souverain qui apparaît dans l'Ancienne Loi, comme le signe du sacerdoce royal de la nouvelle alliance. — *Jacob*, que Dieu a nommé Israël, porte en avant ses deux bras, les croise et les impose pour bénir tous ceux qui le regardent. La majesté s'élève en lui à une remarquable puissance. — La figure archaïque de *Joseph* produit un charmant contraste et opère une très-heureuse diversion. C'est ainsi que l'art doit s'associer à la science, au profit de la vérité, mais surtout au profit de la beauté. — *Moïse*, le médiateur de l'Ancienne Loi, se montre rayonnant de la science de Dieu. — *Job* est nu, tremblant de faiblesse, épuisé par les souffrances, mais sublime d'espérance et inébranlable dans sa foi. Il est lui-même « ce vermisseau, cet « enfant de la terre, » qu'il montre si chétif en présence du souverain Juge. « Comment l'homme pourrait-il paraître devant Dieu? Le fils de la « femme pourrait-il être sans tache devant lui? Regarde! quand il paraît, « la lune elle-même s'enfuit et disparaît de sa tente. Pour son regard, « les étoiles ne sont pas assez pures; comment l'homme pourrait-il « l'être?...[1] » — *Aaron* et *Josué* sont les continuateurs de Moïse. L'un est le prêtre et le prophète, sur lequel Jéhovah lui-même a donné tout empire au grand législateur. L'autre est le guerrier, en qui se résume avec éloquence l'époque héroïque et libre d'Israël. — Viennent ensuite : *Marie*, la sœur inspirée de Moïse; *Débora*, qui commandait par ses chants sublimes à la danse triomphale de son peuple; *Jahel* et *Judith*, les libératrices d'Israël; *Gédéon*, le juge choisi par Dieu; *Samson*, ce héros de poésie, plus homme que les hommes et plus femme que les femmes[2]. — Voici maintenant *Samuel*, qui fit retentir du chant des prophètes les hauts lieux de Jéhovah; le juste et vaillant *David*, avec sa harpe d'or, et *Salomon*, le sage et le magnifique. — Enfin c'est la glorieuse armée des prophètes, ces orateurs de Dieu, voyant, parlant et agissant toujours, recueillant sans cesse et répétant à un peuple dégénéré les oracles jetés çà et là à travers l'histoire, les bénédictions et les psaumes. Tous proclament d'une même voix le règne de Jésus-Christ. C'est d'abord *Isaïe*, auquel se révèle la Vierge qui conçoit et enfante[3]; et *Ézéchias*, le royal protecteur du prophète. Puis *Jérémie*, l'âme la plus tendre et la plus aimante, condamnée par Dieu à être témoin des temps les plus durs. « Mon cœur, oh! mon « cœur, comme il palpite d'angoisse! Et pourtant, je ne puis me taire[4]... » *Baruch*, le disciple fervent de Jérémie; *Ézéchiel*, auquel Jéhovah apparut au-dessus des chérubins; *Daniel*, qui vit le Fils de l'homme dans la gloire

1. Job, ch. xxv. — 2. Herder. — 3. Is., vii, 14. — 4. Jérém., ch. iv, v. 19.

de son empire éternel; *Élie*, dont la parole, semblable à l'incendie, purifiait et dispersait toutes les impuretés, mais qui ne put ranimer une nation tombée trop bas; *Élisée*, héritier du même esprit prophétique; *Habacuc*, qui célébra sur le ton d'une plaintive élégie le glorieux tableau des victoires du monde antique; *Sophonie*, *Osée*, *Zoël*, les chantres de la captivité de Babylone, et les prophètes de Jésus-Christ. — Ce sera enfin : *Amos*, *Michée*, *Nahum*, *Malachie*, *Zacharie* et saint *Jean-Baptiste*[1].

Désormais cette église de Saint-Germain-des-Prés appartient à M. Flandrin, elle fait partie de sa gloire, et nous formons des vœux ardents pour qu'il achève ce qu'il a si admirablement commencé. Les deux bras de la croix sollicitent encore son activité; il y a là de vastes espaces dans lesquels de grandes scènes religieuses pourront se développer en toute liberté. Les bas côtés de la nef appellent aussi une décoration où le peintre devra intervenir, soit par des grisailles, soit par des tableaux en couleur. Nous aurons alors un monument complet, qui affirmera aux âges futurs que le sentiment religieux n'a pas, autant qu'on le veut dire, manqué au XIXe siècle, et qu'il s'est rencontré parmi nous des artistes pour rendre témoignage à la vérité. Mais pour arriver à de pareils résultats, il importe que M. Flandrin se multiplie; il faut que le maître devienne *légion*, et que le temple devienne *école*. C'est là que les jeunes artistes apprendront comment on doit étudier les peintres primitifs, comment il faut se pénétrer de leurs qualités exquises et se garder de les imiter dans leurs faiblesses et dans leur inexpérience. Il est beau de conserver dans son cœur la chasteté du premier âge; mais on rit de l'homme qui affecte les allures extérieures de l'enfant. Or, dans toutes les peintures que nous venons d'étudier, il n'y a rien de cette naïveté d'emprunt dont ailleurs on a tant abusé. M. Flandrin trouve la grâce sans la rechercher. Un sûr instinct le guide entre tous les écueils, et l'éloigne également du mysticisme pédantesque des nouvelles écoles allemandes et des innovations téméraires qui, chez nous, ont égaré l'art religieux au milieu des réalités de l'histoire ou des aventures du roman. Il sait garder le même respect pour la science et pour la tradition; et ses convictions religieuses, loin d'étouffer ses inspirations, les élèvent au contraire et les fortifient. M. Flandrin a eu, en outre, le rare bonheur de conserver sa foi inébranlable, au milieu des vents contraires qui nous portent d'un extrême à l'autre, et la faveur publique, si inconstante cependant, ne l'a jamais abandonné. Serait-ce que dans un siècle où les hommes se dédisent et se parjurent sans cesse, un artiste vraiment convaincu semble un objet

1. Ces six dernières figures ne sont pas encore découvertes.

de curiosité, qu'on ne saurait considérer avec un intérêt trop soutenu? Ou n'est-ce pas plutôt que, par un juste retour sur nous-mêmes, nous nous prenons d'une prédilection spéciale pour les qualités qui nous manquent le plus? Je ne sais. Quoi qu'il en soit, M. Flandrin ne s'est jamais démenti, et il a développé d'une manière constamment progressive les saines doctrines qu'il avait d'abord adoptées.

Né à Lyon en 1809, M. Hippolyte Flandrin était, dès 1830, l'élève chéri de M. Ingres[1]. Il remportait, en 1832, le grand prix de l'École des beaux-arts, et allait fortifier en Italie un talent déjà sûr de lui-même. En 1837 il peignait son premier tableau religieux, *saint Clair guérissant les aveugles*, — aujourd'hui à la cathédrale de Nantes, — et, l'année suivante, *Jésus-Christ et les petits enfants* marquait un nouveau progrès dans la même voie. En 1840, les peintures de la chapelle de Saint-Jean, à l'église Saint-Séverin à Paris, faisaient entrevoir déjà les plus brillantes perspectives. La décoration de l'abside de l'église Saint-Paul, à Nîmes, proclama à l'extrémité de la France les hautes tendances d'un art depuis longtemps oublié. Vinrent ensuite les premiers travaux de Saint-Germain-des-Prés. Ce fut en 1843 que M. Gatteaux, dont l'heureuse initiative a été si constamment salutaire, inspira, dit-on, à l'administration le désir de voir M. Flandrin attacher son nom à notre vieille église. L'artiste, consulté sur la place qu'il désirait prendre, avait, avec la modestie qu'on lui connaît, adopté une humble chapelle. M. Gatteaux se révolta : c'était un témoignage éclatant qu'il demandait, et M. Flandrin fut forcé de s'installer dans la partie la plus vénérée du sanctuaire. Tout le monde se rappelle l'heureuse sensation que produisirent l'*Entrée triomphale du Christ à Jérusalem* et le *Portement de croix*. Nul autre que M. Flandrin ne semblait digne dès lors d'encadrer et de compléter de tels tableaux, et il dut achever lui-même la décoration complète du chœur. A peine il avait terminé, que la ville de Paris lui confiait le soin de couvrir de peintures la frise de Saint-Vincent-de-Paul. Mil huit cent quarante-huit surprit M. Flandrin au milieu de ce travail immense. La révolution passa sur lui sans ébranler sa foi; et en 1851 tout le monde pouvait admirer ces héroïques phalanges de saints et de saintes, qui s'avancent vers le Saint des Saints avec un calme et une majesté si grandioses. Par suite des errements de l'administration, l'abside qui couronne, dans cette basilique moderne, la frise de la nef, avait été confiée à d'autres mains. On proposa ensuite à M. Flandrin de la reprendre. Mais il refusa et fit bien, pensant

1. Voir dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1859: *La Peinture religieuse en France, — M. Hippolyte Flandrin,* par M. Henri Delaborde.

que la gloire même est payée trop cher au prix d'un mauvais procédé[1]. Depuis lors, la nef de Saint-Germain-des-Prés a pris pour ainsi dire à M. Flandrin tout son temps, et nous espérons avoir démontré combien ce temps a été fécond pour l'honneur de l'art français. Aujourd'hui l'éminent artiste est encore dans la force de l'âge et dans la plénitude de son génie. Nous avons donc droit de lui demander beaucoup encore, de lui demander surtout de propager ses fortes convictions et de travailler à se perpétuer dans des successeurs dignes de lui.

Le mal que nous signalions en commençant n'est donc pas sans remède, et les erreurs qui nous égarent ne sont pas irrémissibles. Non : mais à la condition que, grands et petits, gouvernants et gouvernés, artistes et public, nous y aidions tous. Il faut le répéter encore, l'art reflète en France l'opinion. Si l'opinion abdique, l'art abdique en même temps. Si la foi religieuse est éteinte, l'art est sans ferveur. S'il n'y a qu'indifférence pour les principes, s'il n'y a d'aspirations que vers la richesse, l'art se voue aussitôt au culte de la matière et sacrifie sa dignité à sa fortune. Il faut donc travailler sans relâche à nous amender, tâcher de reprendre le goût des préoccupations généreuses, comprendre que la richesse ne constitue pas la beauté et que le luxe n'est pas le signe certain de la grandeur. Les Grecs appelaient barbares les Asiatiques couverts d'or et de pierres précieuses, et ils avaient raison. Nous aussi, plaçons au-dessus de tout notre esprit et notre âme, élevons nos cœurs, et ne nous laissons pas envahir par les jouissances grossières, la pire de toutes les invasions. Le courant qui nous entraîne est rapide, je le sais; mais la nature elle-même recule devant les forces morales de l'homme. Luttons donc toujours et partout; et que tous ceux qui ont encore quelque préoccupation du beau élèvent la voix pour protester contre le mauvais goût et pour applaudir aux œuvres capables de nous soutenir et de nous élever davantage.

A. GRUYER.

1. M. Picot, du reste, s'est acquitté avec honneur de la lourde tâche qui lui était confiée.

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

XI

EN DEHORS DES CONDITIONS GÉNÉRALES DU BEAU, QUI SONT INVIOLABLES, L'ARCHITECTURE VARIE ET DOIT VARIER SUIVANT LE CLIMAT, LES MATÉRIAUX ET LA CONFIGURATION DU SOL

Il faut en convenir, l'architecture est le moins indépendant de tous les arts, parce qu'elle se rapporte toujours à un but qui la gêne, la contraint et la domine. « Ce rapport à une fin, dit M. Chaignet (*Principes de la science du beau*), suffit pour détruire l'indépendance de l'architecte : il n'est plus maître de lui-même; il dépend de la fin qu'on lui impose et de toutes les conditions qui en découlent; il les subit fatalement, car on ne bâtit pas pour bâtir. Religieuse, militaire, domestique, l'architecture a nécessairement un but : le château, le temple, le palais, le tombeau, l'aqueduc; les membres mêmes de l'édifice, la fenêtre, la porte, même

1. Les droits de reproduction et de traduction sont expressément réservés.

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860, 1er août et 1er décembre 1861, et 1er février 1862.

la porte triomphale, rien de tout cela n'existe par soi, ne s'explique par soi-même; tous les esprits y cherchent ou un but pratique ou un sens symbolique... Ce rapport à une fin est le vice incurable de l'architecture. »

Hegel, au contraire, a distingué deux architectures : l'une *indépendante*, celle qui est un symbole, c'est-à-dire qui exprime une pensée générale et vague et qui est libre de toute destination positive, comme par exemple un obélisque; l'autre *dépendante*, celle qui est soumise à l'utilité pratique, comme par exemple la maison. Mais la dépendance de l'architecte ne cesse, on le voit, que dans des œuvres d'une simplicité rudimentaire, où la beauté ne peut trouver place, car le beau est inséparable de l'harmonie, qui est elle-même inséparable de la variété. Un obélisque, une pyramide peuvent être sublimes : ils ne sauraient être beaux. Il est donc vrai de dire que le beau de l'architecture n'est pas indépendant et absolu; il est relatif et subordonné à une fin : c'est là sans doute le vice de ce grand art; mais ce vice n'est pas *incurable*.

L'homme est libre, avons-nous dit, en vertu du principe même qui lui fait comprendre la nécessité. L'architecte peut donc reconquérir en quelque sorte sa liberté, s'il transforme une nécessité physique en une nécessité morale, c'est-à-dire s'il accomplit comme une œuvre de choix volontaire ce qui lui est imposé par la nature des choses. Le sage fait de la nécessité une vertu : l'architecte en fait une beauté.

Il est même à remarquer, en faveur de l'architecture, que ses œuvres sont de pures créations de l'esprit. Si, d'une part, elle est forcée d'obéir aux lois de la matière et aux rigueurs de la science, de l'autre, elle n'est point assujettie, comme la peinture et la statuaire, à l'imitation précise d'un modèle fourni par la nature. Au lieu d'avoir à imiter les ouvrages de Dieu, elle n'imite que ses pensées. Tout ce qu'elle touche, elle le façonne à son gré. Au moyen de matières inertes, pesantes, souvent grossières, elle exprime l'invisible, l'impondérable, l'idéal. Par là elle retrouve magnifiquement son indépendance et sa grandeur.

Nous avons déjà montré comment les idées et la religion des différents peuples modifient les grands aspects de leurs monuments : nous devons considérer maintenant les variétés qu'engendrent dans l'architecture le climat, les matériaux et la configuration du sol.

Le Climat. — Transportons-nous au commencement de la civilisation, dans les pays qui furent le berceau de l'humanité et d'où nous vient la lumière. Les montagnes de ces contrées sont hautes et froides; mais les

plaines sont brûlantes. Pour trouver un abri contre les ardeurs du soleil, les habitants se creusent dans le roc des demeures inébranlables à l'instar des excavations naturelles; ils y cherchent un refuge pour les vivants, un asile pour les morts; ils y fouillent le temple de la divinité obscure dont ils ont une idée vague, et qui semble résider pour eux dans les entrailles de la terre. Cependant, le sol est fertile et la population augmente. Les excavations ne lui suffisant plus, elle s'avance dans la plaine, et la voilà forcée d'élever sa construction au lieu de l'ensevelir. Alors les matériaux extraits du rocher lui servent à intercepter les rayons du soleil par des murailles impénétrables. Puis, ces matériaux qui s'étaient entassés naturellement en pyramides à l'entrée des cavernes, ils en imitent la disposition en bâtissant des pagodes qui diminuent de largeur à mesure qu'elles s'élèvent, et qui rappellent ainsi par leur forme et leurs étages superposés les premiers résultats d'une excavation... L'influence du climat est ici évidente, et les débuts de l'architecture indienne décideront, pour l'avenir, de sa physionomie. Les Indiens se plairont à changer d'immenses rochers en vastes temples à ciel ouvert; à façonner en pleine masse des chapelles, des galeries, des obélisques; à tailler dans une montagne un éléphant colossal; ils bâtiront de cette manière avec une patience inouïe des monuments d'une seule pierre, comme on en voit un exemple dans la prodigieuse architecture de Kaïlaça, où l'homme n'a eu que des vides à pratiquer dans le roc, tous les pleins étant faits par la nature.

« Sur le plateau élevé de l'Asie centrale, dit Thomas Hope (*Histoire de l'Architecture*), le Tartare n'a d'autre richesse que ses troupeaux; dès qu'un pâturage est épuisé, il doit transporter dans un autre sa famille et son bétail; il aura donc une habitation qui puisse le suivre partout, aussi légère, aussi facile à déplacer que l'exige sa vie errante, et qui s'accorde avec ses besoins et ses ressources; aussi la construit-il avec les peaux des bêtes dont la chair le nourrit. En route, il déploie ces peaux pour en couvrir le chariot qui transporte sa famille; veut-il s'arrêter un instant, il les étend sur des pieux, les attache avec des épingles de bois et ne s'occupe jamais d'affermir dans le sol les fondements de cette construction temporaire. »

Eh bien! de ces premières habitudes, si bien observées, d'un peuple pasteur, sortira toute l'architecture chinoise. Lorsque les Tartares descendirent dans les plaines fécondes de la Chine et y fixèrent leur demeure, ils conservèrent dans leurs constructions les formes de la tente, sans doute parce que ces formes consacraient le souvenir de leurs campements primitifs, et devaient rappeler constamment à leurs neveux l'ancienne

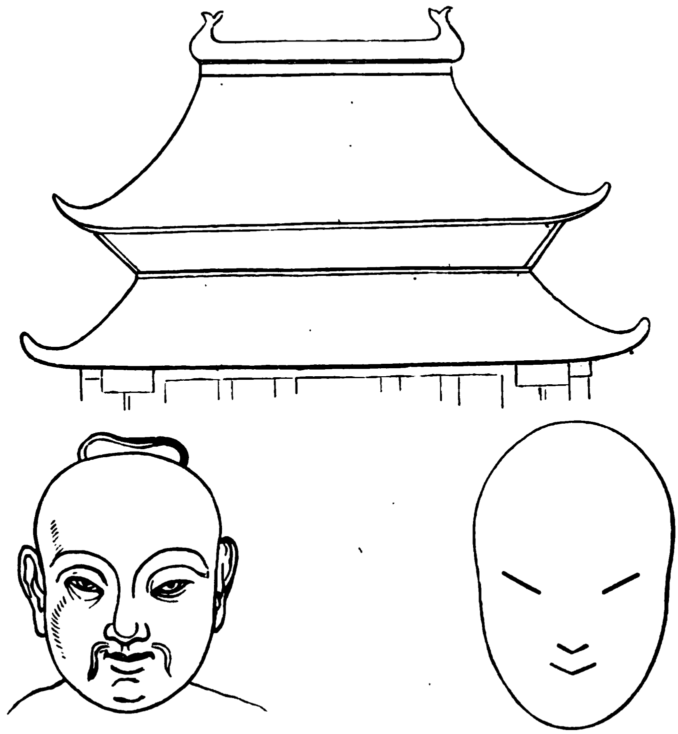
liberté d'une vie errante et la poésie des ancêtres. En effet, comme le remarque de Pauw, il est impossible de ne pas reconnaître la contrefaçon d'une tente dans l'architecture des Chinois, « qui ont été, comme tous les Tartares, des nomades ou des scénites, c'est-à-dire qu'ils ont campé avec leurs troupeaux avant que d'avoir des villes. Et c'est là sans doute l'origine de ces singulières constructions qui restent sur pied lors même qu'on en renverse les murailles, parce que ces murailles enveloppent seulement la charpente sans porter le toit, comme si l'on avait d'abord commencé par faire autour des tentes une enceinte de maçonnerie pour renfermer le bétail, et tel a dû être en réalité le premier pas de la vie pastorale et ambulante vers la vie sédentaire. »

La tente est donc le type de l'architecture chinoise. La maison, le palais, les tours, les pagodes, tout a l'apparence d'un pavillon porté sur des pieux. Le toit aux pointes recourbées en l'air figure une peau qui serait étendue sur des cordes et accrochée aux extrémités du pieu. La tente du pasteur semble avoir pris racine dans un pays agricole, et s'être immobilisée en se transformant en bois de fer, en brique, en faïence, en porcelaine. Mais d'autres causes sont venues se joindre peut-être à cette réminiscence obstinée des origines, et concourir à déterminer un seul et même caractère dans l'architecture de la Chine. Une de ces causes n'est-elle pas la conformation physique de la face humaine dans la race chinoise, chez laquelle l'obliquité des organes doubles est si sensible et présente une si frappante analogie avec la physionomie riante de leurs constructions, aussi bien qu'avec leurs coiffures et leurs chaussures, suivant la curieuse observation faite par Humbert de Superville dans les *Signes inconditionnels de l'art?*

En ce qui touche aux matériaux employés par les Chinois, nul doute qu'ils n'aient influé sur l'aspect de légèreté et de gaieté qui distingue leurs édifices. Bâties généralement en bois et en bambous, les constructions publiques ou privées de la Chine ne peuvent se conserver qu'à la condition d'être peintes; sous les mille couleurs dont elles sont diaprées, sous le vernis qui les fait reluire, elles ressemblent à de jolis meubles de grande dimension, percés à jour, ou plutôt à des cages dont les barreaux seraient les colonnes et les solives de la charpente. Quant à leurs tours de porcelaine, elles ont, quoique plus solides qu'on ne penserait, un caractère évident de fragilité, de sorte qu'on les prendrait pour d'immenses jouets d'enfants. L'architecture même de ce pays étrange semble sourire comme la figure de ses habitants; au lieu d'offrir l'apparence de la solidité, elle n'en offre que l'ironie.

Comme l'architecture de l'Inde, celle de l'Égypte a eu pour point de

départ, selon toute apparence, l'excavation dans le roc. Là aussi, l'amoncellement extérieur des matériaux a pu conduire à l'idée de la pyramide, et cette forme, qui est par excellence la forme de la solidité, convenait



RAPPORT DE L'ARCHITECTURE A LA FACE HUMAINE

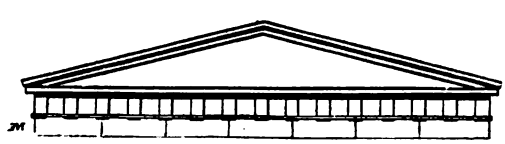
d'autant mieux au génie particulier des Égyptiens qu'ils bâtissaient toujours avec la croyance à l'immortalité et dans l'espoir d'assurer à leurs constructions une durée éternelle. Mais, à part ces monuments dont la signification d'ailleurs était symbolique, comme celle des obélisques, tous les édifices de l'Égypte sont terminés en terrasses, et de grandes lignes horizontales y accusent le développement de la dimension en largeur. Cette disposition est expliquée par la nature d'un climat sous lequel la pluie est presque inconnue. D'autre part, une architecture aussi massive, aussi colossale, n'était possible que dans un pays où abondent les montagnes de calcaire, les roches de grès et de granit. Voilà donc une grande variété d'aspect qui déjà résulte de la température et qui tient à la qualité des matériaux disponibles. Cependant les idées, la religion, la physionomie morale des Égyptiens durent subir à leur tour l'influence du caractère physique de l'Égypte. Ce ciel

d'un azur invariable, ce Nil imposant et monotone dont les inondations mêmes étaient régulières et prévues, l'inaltérable sérénité de l'air, un éternel soleil, un paysage toujours accablé de lumière et le voisinage d'un désert sans fin, tout cela devait à la longue faire un peuple calme, grave et résigné qui aurait un art monotone comme sa patrie, qui élèverait patiemment des colosses, et qui pourrait manifester dans son architecture l'inébranlable solidité de l'assiette horizontale.

C'est surtout, il est vrai, dans la couverture des édifices que l'influence du climat se fait sentir; mais cette partie est très-importante pour l'art, puisqu'elle se détache sur le ciel et frappe les regards du plus loin qu'ils peuvent apercevoir le monument. Dans l'Afrique septentrionale, depuis l'Égypte jusqu'au Maroc, en Orient et dans le midi de l'Italie, les édifices sont surmontés de plates-formes, et le caractère de l'architecture en est profondément modifié, car la ligne horizontale qui les termine exprime, encore une fois, le calme, la paix, le repos, parce qu'elle annonce la pureté du ciel et rappelle la tranquillité de la mer.

De tout temps il en fut de même dans ces contrées, ainsi qu'en témoignent la Bible et les écrivains antiques. « Quand tu bâtiras une maison neuve, dit le Deutéronome, tu feras des défenses autour de ton toit, afin que tu ne rendes pas ta maison coupable de sang si quelqu'un tombait de là. » On peut ajouter à cette preuve le passage de l'Odyssée où Homère raconte la mort d'Elpenor, un des compagnons d'Ulysse. Étant allé dormir sur la terrasse du palais de Circé, Elpenor oublia en se réveillant que la terrasse n'avait point de parapet, et s'étant dirigé, à moitié endormi encore, du côté opposé à l'escalier, il se précipita sur le pavé et se tua.

En Grèce, la température ne permet plus les terrasses; elle exige un comble. Aussi, malgré la provenance égyptienne de leurs arts plastiques, les Grecs durent ajouter à leurs temples et à leurs demeures une



couverture dont la pente fît écouler l'eau de pluie. Toutefois cette couverture à deux rampants qui terminait l'édifice par une forme pyramidale n'avait encore rien d'aigu; elle dessinait un angle très-ouvert et formait

à l'architecture un couronnement adouci et gracieux. Mais à mesure que l'art de bâtir s'étendait vers le nord, la toiture dut affecter une inclinaison plus rapide. Il est en effet reconnu que si la pluie est moins fréquente dans les pays chauds, elle y est aussi plus serrée et plus violente. Il faut alors moins de pente à l'écoulement des eaux, parce que leur abondance même les entraîne, et que la chaleur du climat sèche le comble presque aussitôt que la pluie a cessé. Dans les pays tempérés, au contraire, où il pleut plus souvent et moins fort, les toitures sèchent plus lentement : il y faut une pente plus roide. Enfin cette pente doit se prononcer encore davantage dans les pays froids, où la pluie et la neige détruiraient les combles en y séjournant... Et maintenant, quelle diversité d'aspect entre les bâtiments à plates-formes et nos édifices au faîte plus ou moins aigu! Les uns reposent, les autres s'élancent : de là des expressions toutes différentes; de là des idées de calme ou de mouvement, de sérénité ou d'inquiétude, d'aspiration hardie ou de paix.

Les Matériaux. — Les matériaux que l'architecture met en œuvre sont de deux espèces, naturels et artificiels.

Les matériaux naturels, ceux dont les molécules ont une cohésion formée par la nature, sont la pierre, le bois, le fer, le plomb, le zinc, l'ardoise. Sous le nom générique de pierre qui indique une matière commune, on comprend des substances précieuses, telles que les granites, les porphyres, les basaltes, et les innombrables variétés de marbre. Le marbre, en effet, n'est qu'une pierre calcaire, mais d'un grain assez fin et assez compacte pour recevoir le poli, comme l'exprime l'étymologie grecque du mot, qui est μαρμαρειν, reluire.

Les matériaux artificiels sont la brique, le béton, le pisé, le bitume, la faïence, la porcelaine. Ils sont ou homogènes, c'est-à-dire formés d'une matière unique, ou hétérogènes, c'est-à-dire composés de substances diverses, mais associées et rendues cohérentes par le génie de l'homme. Pour combiner des éléments naturels et en créer des matériaux factices, l'architecte a employé l'action de l'air, de l'eau et du feu, et dans sa collaboration avec la nature, chose admirable, ce sont trois agents destructeurs qui lui ont servi à fabriquer des éléments de construction.

En faisant sécher à l'air libre des carreaux d'argile, il s'est procuré des *briques crues* comme celles que les voyageurs Rich et Ker Porter ont trouvées par monceaux dans les ruines de Babylone, et des *adobes* qui sont

les matériaux du même genre au Mexique et au Pérou. Le procédé de dessiccation à l'air lui a permis également d'élever ces murs de terre battue, encaissés et moulés entre deux planches, que l'on nomme aujourd'hui *pisé* et qui excitèrent, il y a deux mille ans, l'admiration des Romains : « Mais quoi! dit Pline le naturaliste, ne voit-on pas en Afrique et en Espagne des murailles de terre appelées murailles de forme (*parietes formaceos*), parce qu'on les jette en moule plutôt qu'on ne les construit, et ces murailles ne durent-elles pas des siècles, en résistant aux pluies, aux vents et au feu, plus fermes que des murs de moellons? L'Espagne voit encore aujourd'hui avec étonnement les guérites et les tours de terre qu'Annibal fit construire sur le sommet des montagnes. »

En mêlant, en noyant dans un mortier de chaux et de sable de menus éclats de pierre et des cailloux qui ne dépassent pas en volume la grosseur d'un œuf, l'industrie humaine se crée de très-grandes pierres artificielles qui durcissent à l'air et encore mieux au fond de l'eau; elle forme ainsi des blocs énormes, pouvant cuber jusqu'à cinquante mètres, car il en est entré de cette grandeur dans la construction du môle d'Alger. Ces matériaux, appelés *bétons*, permettent à l'ingénieur de rivaliser avec la nature, et d'employer à la surface du sol des monolithes plus effrayants que ceux de l'Égypte. Nous avons vu naguère à à Paris le Petit-Pont reconstruit en béton, c'est à dire coulé d'un seul jet, moulé en un seul bloc, sur lequel on a simulé des pierre de taille, sans doute pour satisfaire les regards et les rassurer.

Par l'action du feu, l'homme transforme l'argile, et produit à l'usage de l'architecture des tuiles et des *briques cuites*, après leur avoir imprimé la forme qu'il juge la plus convenable à ses desseins. En faisant liquéfier par la chaleur un mélange d'asphalte et de sable qui durcit au contact de l'air et de la lumière, il compose un ciment de *bitume* propre au pavement ou à la couverture des édifices et des terrasses, et qui a été connu en Orient, de toute antiquité. C'est aussi en traitant par le feu la terre et les matières vitrifiables, qu'il fabrique au profit de l'architecte des briques et des tuiles vernissées ou émaillées, des carreaux de faïence, et ces belles dalles de porcelaine dont les Chinois ont construit ou du moins revêtu leurs tours.

Il est enfin un autre genre de matériaux qui fut souvent mis en œuvre par les Romains : ce sont les ciments. Non contents de s'en servir pour liaisonner les pierres et les briques de leurs édifices, les Romains ont fait du ciment un élément de construction. Ils l'ont combiné parfois avec la

brique en quantités égales, ainsi que nous le voyons à Paris dans les restes imposants des Thermes de Julien. Les couches de ciment alternant avec les briques dans la même mesure d'épaisseur, la liaison devient à son tour un principe de résistance, de sorte que, par la force de cette cohésion décuplée, le monument finit par être d'une seule pierre.

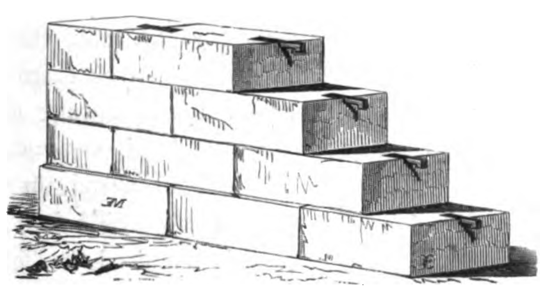
Il est presque inutile de dire que la variété des matériaux naturels ou artificiels dont l'architecture dispose influe sur la variété d'aspect qu'offrent les monuments chez les divers peuples. Pour nous qui étudions ici l'architecture, non comme une science, mais comme un art, c'est-à-dire dans les sentiments qu'elle fait naître et dans le beau qu'elle exprime, nous n'avons guère à nous occuper que du côté apparent des matériaux. C'est pourquoi le plâtre, le mortier, le ciment ne sont point de notre ressort, si ce n'est dans les parties extérieures de leur emploi. Il en est de même des pierres et des briques. Nous avons à les considérer par cette surface visible qu'on appelle le *parement*, et non par cette surface toujours cachée aux regards qu'on appelle le *lit*.

Les pierres se forment dans la carrière par couches, et l'expérience a démontré qu'elles ont plus de consistance dans cette situation naturelle que dans toute autre. On peut se représenter la pierre comme un livre, qui, posé à plat, supporterait de grands fardeaux, tandis que, posé sur la tranche, il céderait au moindre poids qui en écarterait les feuillets. Employer une pierre en *délit*, c'est la placer dans un autre sens que celui qu'elle avait dans sa formation; en d'autres termes, c'est faire un parement de ce qui doit être un lit. Les colonnes de la façade de Versailles du côté des jardins, et celles de la cour du Louvre présentent cette anomalie. Il est vrai que ces colonnes ne portent rien et sont appliquées à l'édifice comme une pure décoration; mais cela même — nous le verrons plus tard — est une première faute qui ne saurait justifier la seconde. Cette faute, elle a été commise plus d'une fois dans nos constructions du moyen âge, mais du moins elle avait alors pour excuse la nécessité. « Ne pouvant, dit M. Viollet-le-Duc, ni transporter ni surtout élever à une certaine hauteur des blocs de pierre d'un fort volume, les constructeurs romans se contentèrent de l'apparence; ils dressèrent des parements formés de placages de pierres posés en *délit* le plus souvent et d'une faible épaisseur. » Ainsi, en puisant dans les entrailles de la terre les matériaux dont il se servira, l'architecte y trouve le principe de leur création et le secret de leur solidité. Il n'a donc plus qu'à transporter à son ouvrage les lois que la nature a observées dans le sien, lorsqu'elle a formé lentement et par couches successives des con-

crétions qui ont pris, en naissant au sein des carrières, une assiette inébranlable.

Dans tous les monuments de l'architecture, avons-nous dit, la solidité doit être apparente autant que réelle, et faire ainsi partie de la beauté. Il ne suffit pas à l'architecte de persuader l'esprit, il lui faut convaincre les yeux. Mais il y a deux genres de solidité, la pesanteur et la cohésion. La solidité par la pesanteur s'appelle stabilité. Quand les matériaux sont énormes, ils sont stables par leur poids, *mole suâ;* il est alors inutile de les cimenter. Lorsqu'ils ont construit ces murs cyclopéens qui sont une superposition de rochers, les Pélasges n'ont usé d'aucun ciment. Telle pierre qui cube vingt-quatre mètres et qui pèse dix milliers peut être considérée à elle seule comme une masse de maçonnerie adhérente au sol avec une force égale à son poids... Cependant la construction cyclopéenne cesserait elle-même d'être solide si elle s'élevait outre mesure, à moins d'avoir l'épaisseur d'une montagne. Il faut donc, pour le mur qui doit se développer considérablement en élévation, réunir les deux genres de solidité, cohésion et pesanteur. C'est ici que les différents peuples, tout en accusant la diversité de leur génie par le côté extérieur de leur architecture, ont dû obéir, dans le fait de construire, à certaines règles communes et à peu près invariables.

Il est de principe général que tous les joints d'un mur doivent être verticaux et tous les lits horizontaux, et que les joints d'une assise ne

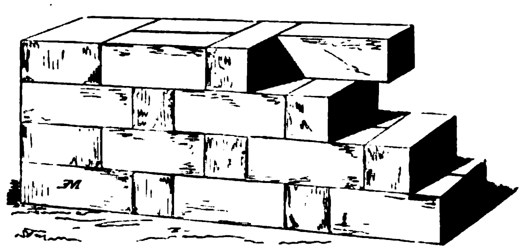


OPUS ISODOMUM

doivent jamais rencontrer les joints de l'assise inférieure ou supérieure, mais doivent correspondre au point-milieu de la pierre qui est immédiatement au-dessus ou au-dessous. En disposant ainsi les pierres, l'architecte assure et rend évidente la solidité de sa construction, car si deux pierres viennent à se disjoindre dans une assise, cette disjonction ne peut

se prolonger dans l'assise inférieure. Lorsque toutes les assises sont de hauteur égale et que toutes les pierres ont les mêmes dimensions, on en forme cet appareil simple et parfait qui se remarque dans la plupart des constructions antiques de la Grèce, notamment au temple d'Érechthée, au temple de la Victoire Aptère, au Parthénon; c'est celui que Vitruve a nommé *opus isodomum* (du grec ἰσόδομον); les pierres y sont reliées ordinairement par des crampons de bois ou de bronze.

Mais avec des pierres de même forme et de dimensions égales on peut dresser un autre appareil. Si, par exemple, la longueur de chaque pierre est double ou triple de sa largeur, on les présente alternativement par leur face longue et par leur face étroite. Les premières, celles qui offrent à l'extérieur leur surface longue, sont les *carreaux;* les secondes, celles



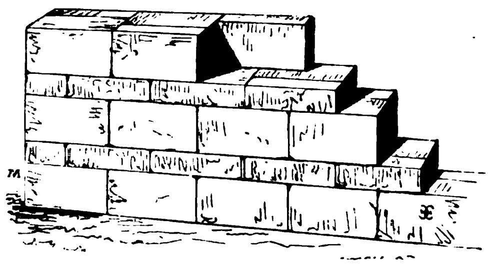
CARREAUX ET PARPAINGS

dont la longueur est engagée dans la muraille, sont les *boutisses;* mais si la boutisse fait parement sur les deux faces du mur, elle prend le nom de *parpaing.* Dans le cas présent, il faut deux ou trois carreaux pour égaler l'épaisseur du mur, tandis qu'un seul parpaing mesure cette épaisseur. Quelquefois toute une assise est composée de pierres vues en longueur, tandis que l'assise qui précède et celle qui suit offrent un rang de pierres vues par le petit côté. Les Athéniens ont appareillé de cette manière le mur de la terrasse sur laquelle est bâti le temple de la Victoire Aptère.

Lorsque les carrières fournissent des bancs de hauteurs inégales, on construit le mur avec des assises alternativement hautes et basses. Cet appareil constitue l'*opus pseudisodomum* (en grec ψευδισόδομον); pour qu'il produise un bon effet, il convient que la hauteur de la petite assise n'ait que les deux tiers de la hauteur de la grande, et que les pierres de l'une et l'autre assise aient en longueur deux fois leur hauteur.

Taillés à angles aigus et ajustés avec la dernière précision comme les granites égyptiens, les beaux marbres grecs forment des murs unis dont

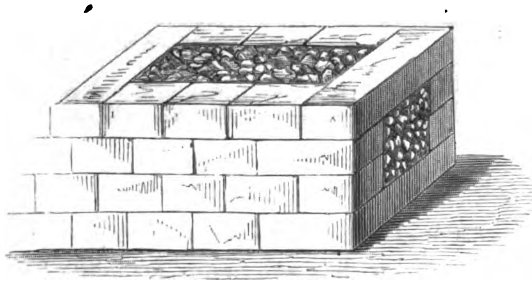
la symétrie constante ou alternée produit un effet de calme et de silence quelquefois solennel. Sur le fond tranquille de ces murailles se détacheront le plus souvent des colonnes creusées de cannelures aux vives arêtes, et les saillies délicates de l'ornementation, et les jeux variés de la lumière



OPUS PSEUDISODOMUM

et de l'ombre. Il faut n'avoir jamais vu les temples de l'Attique ou ceux de la Grande-Grèce pour ne pas comprendre l'expression imposante de l'*isodomum*, et l'idée qui s'y attache infailliblement, celle d'un obstacle inattaquable.

Quand les murs devaient être d'une grande épaisseur, les anciens se contentaient d'en tailler régulièrement les deux faces, et ils remplissaient l'espace intérieur resté vide entre les deux avec une maçonnerie de blocage, ce qui veut dire qu'ils y versaient pêle-mêle des blocs de menues



EMPLECTON

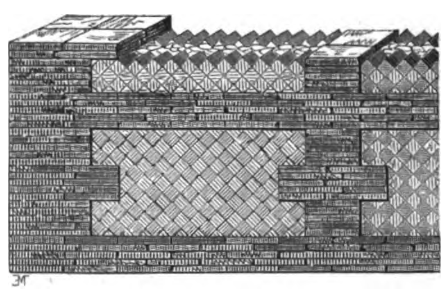
pierres dans un bain de mortier; ainsi du moins en usaient les Romains, selon le témoignage de Vitruve. Le mur se composait alors de trois croûtes (*crustæ*), savoir : les deux parements et le remplissage. Mais les

Grecs opéraient avec plus de soin : au lieu de ne remplir le vide qu'après coup, dit l'auteur romain, ils bâtissaient au fur et à mesure la maçonnerie intérieure et ils entretenaient constamment le niveau entre le milieu et les assises. C'est le système qu'ils appelaient *emplecton* (εμπλεκτον).

Veut-on saisir le pourquoi de ces combinaisons mixtes et analyser le sentiment qu'elles expriment? Il suffit de se rappeler l'impression de singulière mélancolie que chacun de nous a éprouvée dans les champs lorsqu'il y a rencontré un vieux mur de parc, un de ces murs sans assises visibles, sans forme et sans fin, qui penchent, qui bombent, qui végètent, et où l'œil ne peut saisir aucun rudiment de construction. C'est à peine si l'on soupçonnerait la main de l'homme dans ces murailles que l'art n'a point définies et qui ne sont pas plus de l'architecture qu'un pan d'étoffe n'est un habit; mais si l'on aperçoit au prochain détour un jambage de porte, un linteau ferme ou une arcade, ou bien les pierres de taille qui encadrent un saut-de-loup, on est averti aussitôt que le mur informe se rattachait à des matériaux plus résistants dans lesquels on retrouve la verticale et l'horizontale, l'assiette et l'élévation.

Les Romains ont mis en pratique deux autres genres de maçonnerie qui modifient sensiblement l'aspect de la construction : ce sont le *reticulatum* et l'*incertum*.

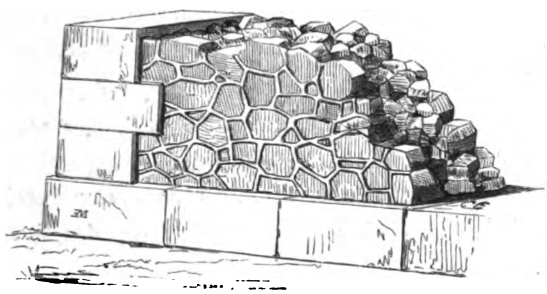
L'ouvrage nommé par Vitruve *reticulatum* est formé de petites pierres



OPUS RETICULATUM

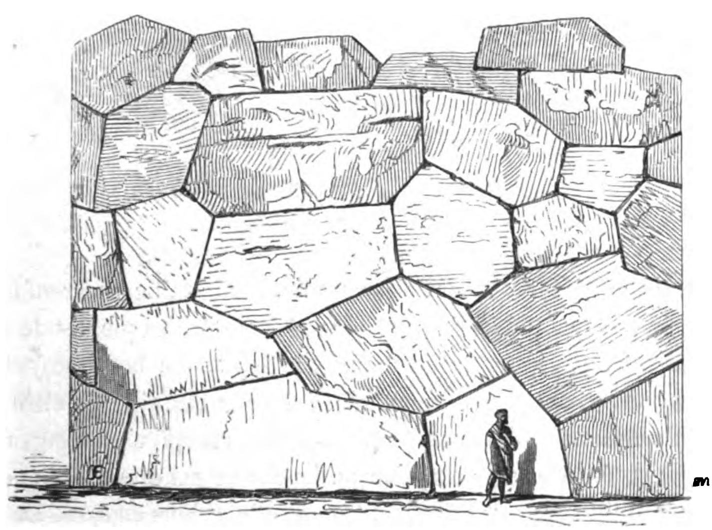
qui présentent toutes une face carrée et que l'on pose sur un angle au lieu de les poser sur leur lit, de manière que les joints forment des diagonales croisées, ce qui donne au mur l'apparence d'un réseau, d'où lui est venu son nom de réticulaire ou de maçonnerie *maillée*. Cet appareil peut avoir sans doute quelque chose d'agréable aux yeux quand il s'agit de petits matériaux; dans le cas contraire il serait monstrueux et peu solide. Il est en effet sensible au regard que si les pierres étaient grandes, elles agiraient ici comme coins et tendraient à disjoindre le mur; petites,

elles sont noyées dans la liaison et font masse avec le mortier. Cependant le constructeur romain, pour maintenir son appareil réticulaire, le coupe de distance en distance par des assises horizontales de briques ou de pierres plates, et il dresse aux angles saillants des montants latéraux; de façon que, tout en assurant la solidité, il encadre le réseau dans la maçonnerie ordinaire, comme on ferait d'un panneau de stuc qui doit varier le spectacle du mur.



OPUS INCERTUM

L'ouvrage dit *incertum* consiste à employer des pierres telles qu'on les trouve, avec leurs contours irréguliers, et à les disposer sans ordre,

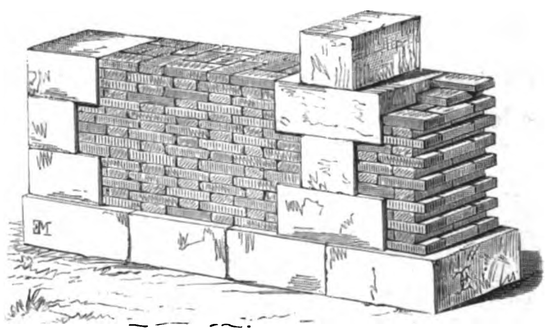


APPAREIL POLYGONAL

selon qu'elles s'adaptent le mieux. Ce genre de maçonnerie rappelle en petit les constructions cyclopéennes du second âge, celles où les Pélasges

assemblèrent des pierres colossales à prismes irréguliers, et les ajustèrent sans le secours du ciment avec une certaine précision. Ce système, que le classique Rondelet (*Art de bâtir*) nomme l'appareil polygonal, fut imité par les Grecs, même après les temps héroïques. Mais dans l'*opus incertum* de Vitruve, renouvelé de nos jours, avec une beauté sinistre, à la prison de Mazas, les pierres ne sont pas jointes à sec, comme celles des Pélasges qui, mesurant parfois jusqu'à cinq ou six mètres de longueur sur deux de hauteur, se soutiennent par leur coupe et par l'énormité de leur poids. Le ciment joue ici, au contraire, un rôle très-important, et on lui donne une saillie visible, non-seulement afin d'accuser avec énergie la maille inégale et sauvage qui enchaîne toutes les pierres, mais encore afin que le temps et l'air aient quelque chose à ronger avant d'atteindre au niveau du mur.

C'est aussi pour donner satisfaction au regard, que l'architecte, quand il a bâti en moellons ou en briques, met en évidence des *chaînes* de pierre,



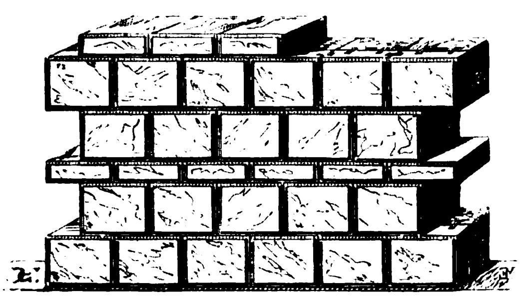
CHAÎNES DE PIERRES

c'est-à-dire des piles formées d'assises en pierres de taille, qui renforcent la maçonnerie par des points d'appui plus résistants. Ces pierres de taille sont alternativement présentées par leur face étroite (en boutisses) et par leur face longue (en carreaux). Leur liaison avec la muraille qu'elles soutiennent est rendue sensible par les pierres longues qui s'y engagent, et dont la partie excédante se nomme *harpe*. La chaîne est dite simple quand elle fait harpe d'un seul côté; double, quand elle a deux harpes. La plus petite distance qu'on doive mettre entre les chaînes est égale à la hauteur du mur; la plus grande ne doit pas dépasser le triple de cette hauteur. Il est si vrai que la solidité touche à la beauté, que souvent l'architecte, là même où il n'élève pas de chaînes, prend la peine d'en figurer, bien que

ce soit généralement une faute, en architecture, de fausser les apparences. Lorsqu'on bâtit les chaînes ou qu'on les figure aux angles de l'édifice, on a soin de montrer les pierres longues d'un côté, courtes de l'autre, les courtes devant avoir une largeur égale à l'épaisseur du mur, dont elles représentent l'extrémité.

Par ce besoin de manifester aux yeux les matériaux de son art et le système de sa construction, l'architecte a été conduit à marquer fortement, dans certains cas, toutes les lignes de son appareil. Il en indique alors les lits et les joints, ou les lits seulement, par des rainures qu'on appelle *refends*. Les Grecs ont usé rarement de ce moyen. Toutefois on le trouve employé, à Athènes, dans le piédestal du petit monument choragique de Lysicrate (improprement et vulgairement appelé Lanterne de Démosthène), et cela sans doute parce que le piédestal était en pierre et le monument en marbre pentélique. La rudesse de la base, ainsi accusée, faisait mieux ressortir l'exquise délicatesse d'un monument qui était travaillé, ciselé et fini comme un ivoire.

Les Athéniens avaient un goût trop pur, un sentiment trop élevé du beau pour donner de l'importance à chacune des pierres dont se



MUR EN BOSSAGES

(Temple de Vesta.)

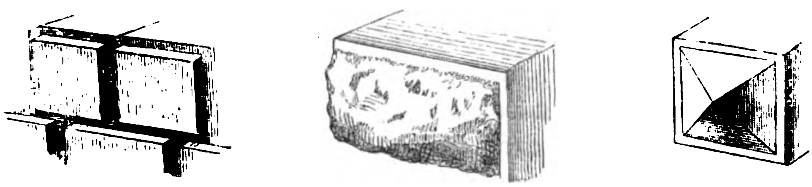
compose un édifice, et pour faire ainsi valoir les détails aux dépens de l'ensemble. Moins artistes, les Romains enchérirent sur l'idée de leurs maîtres. Ils imaginèrent de creuser plus profondément les rainures; ils affectèrent de mettre en saillie tous les parements et ils en firent des *bossages*. Ce qui n'était chez les Grecs qu'un aveu des matériaux, en fut chez les Romains une ostentation. Il faut reconnaître cependant que les architectes romains firent un emploi intelligent du bossage, et qu'ils l'appliquèrent très-habilement à des édifices populaires dont le caractère veut être mâle et fort, tels que l'amphithéâtre de Vérone, ou à des ouvrages de

défense et d'utilité publiques, qui doivent accuser l'énergie de leur résistance, tels que portes de villes, aqueducs, murailles de soutènement. Quelquefois ils employèrent le bossage seulement pour mettre en vue les beaux marbres qu'ils possédaient en abondance et que la conquête leur avait procurés; mais ils comprirent toujours que les refends et les bossages sont destinés à montrer l'ossature du monument, et qu'ils doivent être, non pas un mensonge de pierre, mais une image frappante des vérités de la construction. A Rome, dans le mur circulaire du temple de Vesta, dont les assises de marbre sont d'inégale hauteur (en *pseudisodomum*), le bossage indique franchement les parties du mur qui sont simplement revêtues d'une dalle de marbre, et celles qui sont reliées par une assise dont les marbres occupent toute l'épaisseur du mur et font parpaing. On devine que les assises basses ont en profondeur ce qui leur manque en hauteur, et l'inégalité des assises, que d'autres auraient cru devoir dissimuler, est ici clairement manifestée au regard, et se change en un motif de décoration qui rompt l'uniformité de la muraille.

Les Romains allèrent encore plus loin : ils prirent ou ils feignirent de prendre au sérieux les surfaces, restées brutes, des monuments inachevés qui n'ont pas reçu le dernier poli, et ils transformèrent en ornement ce qui était le pur effet d'un manque de temps ou une imperfection due à la négligence. On en cite un exemple célèbre : le palais que Dioclétien fit bâtir à Spalatro, en Dalmatie. Cet empereur avait envoyé des émissaires dans les carrières de Paros, avec ordre d'emporter tout ce qu'ils trouveraient de marbres demeurés sans emploi. Les ouvriers en rapportèrent quelques morceaux déjà travaillés avec soin par d'anciens artistes grecs, mais aussi beaucoup de chapiteaux dégrossis, des parties de colonnes ébauchées, des poutres de marbre imparfaitement équarries, et tous ces éléments furent mis en œuvre par l'architecte, dans le palais de Spalatro, tels que le hasard les avait procurés.

Ces sortes de méprises, volontaires ou non, étaient devenues en Italie, au xve siècle, tout un système d'architecture qui finit par avoir ses variantes prévues et ses règles, et qui distingua le style des Florentins. Tantôt ils rabattaient les angles du bossage et les taillaient en biseau, tantôt ils lui prêtaient la forme d'une table, tantôt ils arrondissaient les arêtes saillantes ou donnaient à l'ensemble même du bossage une forme cylindrique. Les uns laissaient le parement de la pierre à l'état de rûde ébauche; les autres, au contraire, le façonnaient en pointe de diamant. Ceux-ci piquaient des trous dans le bossage; ceux-là le représentaient *vermiculé*, c'est-à-dire qu'ils y creusaient des sillons

sinueux, pour simuler, non pas une matière rongée par les vers, comme on l'a dit souvent, mais plutôt l'effet produit par le refroidissement et la dessiccation des corps pâteux, ou la surface gercée qui se remarque, dans la nature, sur certains minéraux. Quelquefois l'architecte, voulant décorer la fontaine d'un jardin, en vint à imiter sur la pierre saillante les dépôts formés par la filtration des eaux dans les grottes naturelles, les congé-



lations pendantes, les stalactites. On en voit un exemple dans la fontaine du Luxembourg, à Paris. Ce palais célèbre, conçu par Salomon de Brosse pour Marie de Médicis, est construit tout entier en bossages, à l'imitation du style florentin. Sans anticiper sur ce que nous avons à dire touchant l'architecture toscane, nous pouvons entrevoir dès à présent que l'appareil en bossage vaut surtout comme faisant contraste, par son aspérité fière, avec la douceur et la tranquillité des parties lisses, et que s'il devient fatigant pour les yeux lorsqu'on en use immodérément, il peut introduire une variété de plus dans l'architecture, en rappelant, au milieu des raffinements de la ville, la grossièreté primitive des choses rustiques.

Le lecteur a déjà compris qu'à ces diverses manières de combiner les matériaux et de les relier entre eux, s'attachent des sentiments de différente nature. L'*isodomum*, dans sa régularité parfaite, a une expression grave, d'autant plus grave chez les Grecs qu'ils excellaient à dissimuler les joints de leurs marbres, et savaient rendre ces joints imperceptibles. Si les joints disparaissent, on n'a plus devant soi qu'un grand mur uni ou plutôt qu'une seule pierre immense qui, ne laissant aucune prise au regard, aucun passage à la pensée, produit l'effet d'un corps impénétrable. Si les joints sont visibles, il y a quelque chose de tranquille et comme de fatal dans leur égalité constante, dans leur symétrie inexorable. Et cette impression se vérifie d'une manière frappante par la contre-épreuve. Lorsque la construction présente l'ouvrage *pseudisodomum*, l'inégalité des assises et la légère modification qui en résulte est

un commencement de distraction pour les yeux. L'unité austère de la construction est rompue; elle fait place maintenant à une double symétrie. Si l'on passe à la maçonnerie maillée, au *reticulatum*, on y trouve l'intention évidente d'amuser l'œil par une variété qui touche au caprice : tout caractère sérieux a disparu. L'*incertum*, au contraire, a quelque chose de farouche dans son irrégularité brute, et il représente, pour ainsi dire, des éléments sauvages assujettis aux besoins de l'homme civilisé, et enchaînés par la force du ciment mis en relief. Ce sentiment a été admirablement compris par l'architecte de Mazas et par les ingénieurs militaires qui ont construit en *incertum* la prison des Conseils de guerre, à Paris. Il est impossible de regarder ces âpres murailles sans songer qu'elles cachent une prison dure et un tribunal terrible.

Que si l'on en vient aux refends et aux bossages, on est impressionné tout autrement que par l'isodomum du temple grec. La construction en bossage ne peut être imposante que si les matériaux en sont énormes, car au lieu de présenter l'idée d'un infranchissable rempart, elle semble offrir par ses saillies mêmes une invitation à l'assaut. En un instant, l'esprit la mesure et l'escalade. Ici encore, on voit clairement que l'expression d'un appareil dépend de la dimension des matériaux. Telle forme, restant la même, peut devenir gaie en petit, terrible en grand. Si le bossage dépasse la proportion humaine, il manifeste l'idée de fortification et il la réalise; s'il est inférieur à cette proportion, c'est une simple métaphore architectonique pour figurer la force là où elle n'est plus. Dans tous les cas, le bossage, en produisant un jeu compliqué de lumières, d'ombres et de reflets, est un agrément pittoresque ménagé au spectateur, et à moins de déterminer par ses contours des dimensions colossales qui révèlent une volonté fière, il ne saurait nous procurer cette impression solennelle que font sur nous les murs unis et formidables du pylône égyptien ou du temple grec.

Le plomb, le zinc, l'ardoise étant réservés à la couverture des édifices, nous aurons à en considérer plus tard les effets. Il nous reste maintenant à parler des murailles construites en pans de bois. Celles-là n'appartiennent guère au grand art parce qu'elles manquent de stabilité et ne sont employées le plus souvent que dans les bâtiments privés ou rustiques. Toutefois la construction en bois est soumise, comme les autres, à ce principe général : qu'il faut mettre en évidence les données essentielles de la construction. On devra donc rendre les assemblages du bois aussi apparents que ceux de la pierre, au moins dans les murs de

façade. C'est ainsi que l'ont toujours entendu les architectes provinciaux de l'ancienne France. Il serait contraire à la dignité de l'art et à ses fins de couvrir les bois d'un enduit pour leur donner un faux air de maçonnerie et encore plus d'y figurer des refends et des bossages pour indiquer l'emploi des pierres de taille là où il n'y a qu'un système de charpente dont les vides sont bouchés par un remplissage de briques ou de petits moellons. C'est à l'architecte de changer en élégance la nécessité qui s'impose à lui, comme ont su le faire les montagnards suisses. Au moyen des sculptures qui peuvent décorer les poteaux et les sablières, c'est-à-dire les pièces verticales et horizontales, au moyen des couleurs qui seront ici employées fort à propos pour conserver le bois et pour en égayer l'aspect, l'artiste compensera du moins par un agrément pittoresque la légèreté d'une matière qui, ne pouvant garder l'invariabilité de ses angles, ne saurait offrir aux regards la majesté d'une pesanteur inébranlable, ni faire naître l'espérance d'une éternelle durée. « Sans doute, sous le rapport de l'art, dit M. Léonce Reynaud (*Traité d'architecture*), un mur en pierres de taille produit, à un certain point de vue, un meilleur effet qu'un pan de bois; il a quelque chose de plus monumental; il annonce plus de puissance, il promet plus de durée et un meilleur abri; et cependant tel est sur notre esprit l'empire du vrai, tel est le charme de la naïveté, que la vue des vieilles maisons bâties en bois par nos pères dans quelques provinces ne nous cause pas moins de plaisir que celle des constructions contemporaines en pierre. On les comparerait volontiers aux fabliaux du moyen âge ou aux gracieuses poésies légères de la Renaissance. Il y a là un genre d'attrait tout particulier que nous demanderions en vain à des compositions plus importantes ou d'un goût plus sévère. »

Ainsi que nous l'a montré l'architecture des Chinois, la construction en charpente est essentiellement gaie parce qu'elle permet de faire prédominer franchement les vides sur les pleins et qu'elle se prête aux décorations les plus variées. Ces Gaulois dont nous admirions tout à l'heure le naïf bon sens, ils ont employé le bois avec infiniment d'intelligence et de goût. Même à cette époque du moyen âge que notre imagination se représente sous des couleurs sombres, ils ont su introduire un élément de gaieté dans leur architecture familière en faisant servir les grandes portées du bois aux larges ouvertures, comme on en voit tant d'exemples à Saint-Malo, et lorsqu'ils se trouvaient resserrés par les besoins de la défense dans des rues étroites, tortueuses et obscures, ils se procuraient à l'intérieur, au moyen de murailles en vitrage, autant de lumière et autant d'air que nous en avons nous-mêmes dans ces rues spacieuses que

nous ouvre et nous aligne maintenant, de toutes parts, une édilité ambitieuse, impatiente et magnifique.

Plus légères encore et plus hardies que la charpente, sans être moins durables, les constructions en fer répondent mieux à certains besoins qu'a enfantés le génie moderne; elles peuvent, en effet, reposer sur des points d'appui plus espacés; elles bravent les incendies, et il est facile de les préserver de la rouille par un étamage à l'étain ou au zinc dont le procédé s'appelle galvanisation. Mis en œuvre comme élément principal de résistance, comme matière apparente de la construction, le fer en est aujourd'hui à ses débuts. L'art n'a donc pu déterminer encore les lois du beau dans ce genre d'architecture. Il est permis de conjecturer cependant que la solidité et la convenance y joueront un plus grand rôle que la beauté. Sans prétendre à fixer d'avance les formes que l'humanité emploiera dans l'avenir pour exprimer d'autres pensées que les nôtres, on peut croire que l'architecture réservera aux choses positives et aux combinaisons pratiques de l'ingénieur l'usage d'une matière qui nous semble impénétrable à la chaleur des âmes. Déjà nous avons vu la construction en fer produire au centre de Paris de brillantes innovations, dans ces Halles aux voûtes élancées, aux parois transparentes, qui laissent respirer et circuler librement des flots de peuple, et qui les abritent en plein air.

Le fer, quand il est forgé, possède, sous un moindre volume, plus de résistance à la rupture et à l'écrasement que n'en ont les autres matériaux: il est donc dans sa nature de se développer toujours en longueur et jamais en largeur. On ne pourra donc établir aucun plein dans un édifice construit tout en fer, et les vides n'en seront remplis que par des vitrages. L'absence des pleins condamnera dès lors ce mode de construction à ne montrer jamais qu'une des faces de l'art et de la vie, et à n'employer qu'un des termes dont se compose l'éloquence de l'architecture... Après tout, qui oserait prévoir quels désirs agiteront les hommes des générations futures? Peut-être trouvera-t-on à effacer plus tard ce qu'il y a d'ingrat dans ces matériaux métalliques, et ce qu'ils ont d'hostile en apparence aux pensées morales, aux sentiments tendres et intimes. Mais comme le fond de la nature humaine est invariable, la pierre, le marbre, le bois, la terre cuite demeureront sans aucun doute les éléments préférés de l'architecture, tant que les hommes auront à exprimer des idées ou des affections semblables à celles qu'ils ont déjà manifestées dans leurs monuments, depuis cinquante siècles. Et s'il était permis de prédire que l'esprit et le cœur de l'humanité se transformeront un jour au sein de sociétés nouvelles, les matériaux qui ont servi jusqu'à ce jour à écrire

l'histoire monumentale du monde conserveront la poésie qui s'attache aux traditions antiques et aux longs souvenirs, alors même que les nations répandues sur la terre déboisée auraient inauguré l'âge de fer.

La Configuration du sol. — Avant d'employer les ressources de la couleur, les arts du dessin produisent leurs effets par le mariage des lignes droites et des lignes courbes, mais l'architecte surtout, dont les œuvres ont la nature pour cadre et le ciel pour fond, doit faire entrer d'abord dans ses combinaisons les lignes extérieures que lui fournit la situation de son monument. Lorsque la terre est montagneuse et qu'elle présente des courbes variées, on s'attend que l'architecture affectera les lignes droites ; lorsque le spectacle environnant se complique de lignes brisées et se tourmente, l'art est porté aux formes simples, aux contours reposés, aux profils qui se continuent.

Un grand peintre qui a eu au plus haut degré le sentiment de l'architecture, Nicolas Poussin, a toujours l'attention de racheter par des lignes tranquilles le mouvement de la campagne, et de combiner l'invention de ses fabriques avec les données de la nature. Tantôt il coupe par des obélisques, des pyramides ou des fontaines le fond calme de son paysage ; tantôt il suppose au loin un aqueduc romain qui contraste avec l'ondulation des collines et asseoit l'horizon. Chez lui, le regard trouve toujours un point d'appui pour joindre les montagnes les plus éloignées ou pour franchir un ravin. Mieux que personne, il a compris que l'architecte, avant de dessiner le plan de son édifice et d'en marquer la place, devait regarder à la configuration du sol, le plus souvent afin de contrarier les aspects naturels, quelquefois au contraire, mais rarement, afin de s'y conformer et d'ajouter encore par ses propres artifices à l'énergie des impressions locales. Sous ce rapport, les voyages sont pour l'architecte un utile enseignement. En parcourant les diverses contrées que l'art a visitées avant lui, il verra comment le génie de l'homme a corrigé ou secondé les effets produits par le caractère du sol, et y a même puisé ses habitudes de construction. Dans tel pays où une grande partie de l'existence se passe sur les fleuves, comme en Chine, il arrive que les ponts, après avoir été un objet de nécessité, deviennent, sans aucun besoin, de simples motifs de décoration. Les Chinois en jettent partout ; ils s'en servent pour accidenter leurs jardins, pour varier leurs perspectives, pour rompre l'uniformité d'un point de vue, et ils les construisent de cent manières différentes, en arc-en-ciel, en levier, en balancier, en pou-

lies, en coulisse, à double bascule, en compas, en poutres empaillées, en barques renversées, en cordes tendues... Dans les pays plats, les monuments s'élèvent davantage, comme pour tenir lieu d'observatoires, et, sans sortir de France, nous pouvons constater que les tours de nos plus hautes cathédrales dominent de vastes plaines à perte de vue. Au nord, dans les pays voilés, bas et monotones, l'architecture remue ses contours et multiplie ses nuances; elle détache sur le gris du ciel des toitures déchiquetées et souvent colorées.

Quand la végétation est absente ou rare, l'architecte y supplée, autant qu'il peut, par les ressources de la ligne et de la couleur. Par exemple, le voyageur qui regarde Venise du haut d'un campanile s'explique aussitôt l'architecture vénitienne. Sur le sol ingrat qu'ils ont disputé aux lagunes, les Vénitiens ont voulu compenser, par les décorations architectoniques, la stérilité morne d'une patrie sans arbres, sans prairies et sans fleurs. De là les innombrables édifices qui appellent et occupent sans cesse le regard. De tous côtés se dressent des clochers rouges, des tours roses, des flèches élégantes, tantôt quadrangulaires, tantôt coniques. Ici, c'est une basilique avec cinq coupoles qui paraissent lamées d'argent; là, c'est un dôme aux côtes rugueuses, aux enroulements de pierre, qui passe par tous les effets de la lumière et de l'ombre, de l'aurore au couchant. Plus loin c'est une église qui se termine par une calotte de cuivre, puis une autre qui est flanquée d'aiguilles légères. Çà et là, sur l'étendue des lagunes, flottent des monuments qui forment comme des îles d'architecture. Tel bureau de douane s'annonce par une énorme boule d'or; telle façade est toute décorée de mosaïques; telle autre se hérisse de statues, ou bien se colore de revêtements magnifiques et enchante l'œil par les tons caressants des plus riches marches, le vert de mer, le jaune antique, la brocatelle de Vérone, le bleu turquin, la brèche rose. Ensuite se déroule une rangée de palais arabes aux devantures découpées en dentelles, qui laissent entrevoir des perspectives profondes et qui réunissent le charme du mystère à la gaieté d'une façade percée à jour... C'est à Venise surtout qu'il faut aller, pour voir comment l'architecture subit l'influence du sol qui lui sert de base, soit qu'elle en cache la tristesse, soit qu'elle en achève et en couronne la beauté.

CHARLES BLANC.

LES CABINETS D'AMATEURS A PARIS

LA COLLECTION DE TABLEAUX

DE M. LE COMTE DUCHATEL

II

ÉCOLES DES PAYS-BAS, ÉCOLE ALLEMANDE

Le caractère distinctif de la galerie dont nous continuons aujourd'hui l'examen, c'est, nous l'avons dit, l'excellence de chacun des éléments qui la composent, et, toute proportion gardée entre la valeur relative des talents, une égale autorité dans les types. Les œuvres italiennes et françaises que nous avons mentionnées permettent aussi peu à l'admiration d'hésiter qu'à la critique de souhaiter des témoignages plus concluants, des spécimens qui résument mieux la manière d'un maître ou les habitudes générales d'une école. Il en est de même des tableaux flamands et hollandais que possède M. le comte Duchâtel. L'analogie toutefois n'existe qu'en raison de la précision des termes. On serait mal venu à la chercher ailleurs, à prétendre retrouver, par exemple, chez les maîtres des Pays-Bas, quelque chose de la bizarrerie exquise propre à Pietro della Francesca, ou cette majesté dans la pensée et dans le style qu'expriment si ouvertement l'*Œdipe* et la *Source*. Des qualités de cet ordre n'appartiennent, on le sait de reste, ni à Téniers, ni à van der Heyden, ni à Berghem, ni à quelques autres peintres de même origine dont les œuvres figurent dans la collection de M. Duchâtel; mais la manière personnelle, le genre de mérite particulier à chacun de ces artistes

se manifestent ici avec une singulière netteté. Trois tableaux, entre autres, peints par Téniers à des époques très-différentes de sa vie et représentant l'un une *Foire à Gand*, dite la *Foire aux petits pots*, ou, en flamand, *Potjes Merkt*, l'autre un *Intérieur de cuisine*, le troisième enfin une *Tentation de saint Antoine*, ne suffisent-ils pas pour nous renseigner à la fois sur les variations de ce talent, au point de vue de la pratique, et sur la nature des sujets que Téniers a le plus habituellement traités?

Dira-t-on que de semblables scènes forment un étrange contraste avec le caractère religieux ou héroïque des scènes qu'elles avoisinent; que cette peinture de mœurs, familière parfois jusqu'à la trivialité, et dont tout le mérite consiste dans la stricte fidélité de l'image ou dans l'adresse de l'exécution, ne saurait, sans usurpation, obtenir les mêmes priviléges que la peinture de haut style? Cet avis serait le nôtre si la part faite aux *petits maîtres* était en effet trop large, ou s'il s'agissait de certains travaux trop expressément contraires à l'idéal. Jamais, quant à nous, nous n'en voudrons beaucoup à Louis XIV de son intolérance en pareille matière, ni de cette aversion pour les *magots* qu'on lui a reprochée tant de fois comme un déni de justice ou comme l'orgueilleux aveu d'un préjugé. Tout en reconnaissant que les magots eux-mêmes peuvent avoir leur prix, à titre de formules purement pittoresques, on a le droit ou plutôt le devoir de réprouver les intentions vulgaires et l'esthétique matérialiste auxquelles ils servent trop souvent de laissez-passer. Mais les réserves que légitimerait l'expression à outrance de la réalité, cette prédilection pour les *Gueux* et les *Buveurs* qui amoindrit l'art des Pays-Bas en même temps qu'elle en détermine les aptitudes spéciales et la valeur technique, — on n'aura pas à les faire sans doute en face des tableaux de Téniers dont nous parlions tout à l'heure, en face d'un *Clair de lune* peint par Van der Neer avec une rare habileté, ni devant aucun des tableaux de genre ou de paysage exposés dans la galerie de M. Duchâtel.

Et d'ailleurs, à côté de ces œuvres secondaires, mais non basses quant aux sujets, simples, mais non banales quant aux formes du style, d'autres compositions plus importantes, plus noblement inspirées, nous montrent l'art des Pays-Bas sous une de ses faces les moins connues et cependant les plus dignes de la lumière. Nous voulons parler de l'école du XVe siècle, représentée dans cette collection, comme l'école italienne de la même époque, par deux morceaux intéressants au plus haut point : une *Vierge* entourée d'un grand nombre de personnages, peinte par Hans Hemling ou Memling, et un *Enfer* par Jérôme Bosch. Qu'il nous soit donc permis



Hemling p. Léop. Flameng sculp.

LA VIERGE D'HEMLING.

(TIRÉE DU CABINET DE M. LE Cte DUCHATEL)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. de Drouart à Paris.

d'appeler l'attention sur ces monuments de l'art primitif, à l'exclusion des tableaux de Winants et d'Ostade, de Cuyp et de David de Heem, préférablement même à un portrait de femme peint par van Dyck et à la *Cascade* de Ruysdaël, — un vrai chef-d'œuvre pourtant, célèbre de tout temps en Belgique où on l'admirait il y a quelques mois à peine, et d'où il est venu, très-heureusement pour la France, ajouter de nouveaux enseignements à ce que nous avaient appris déjà le *Coup de soleil*, le *Buisson*, la *Tempête* et les autres tableaux du maître conservés au musée du Louvre. Aussi bien n'est-ce ni le moment ni le lieu d'insister sur les mérites des écoles flamande et hollandaise au XVIIe siècle. Pour juger celles-ci avec opportunité et en pleine connaissance de cause, il faudrait avoir à décrire la riche galerie que M. le comte de Morny a dédiée presque tout entière à la gloire des maîtres qui travaillaient alors à Anvers ou à Amsterdam, à Dordrecht ou à Leyde, à La Haye ou à Deventer. La *Gazette des Beaux-Arts* ne manquera pas de rechercher cette tâche. Il y aura là pour elle un devoir aussi bien qu'une bonne fortune, puisque la collection formée par M. le comte de Morny est, dans son genre, sans rivale à Paris. Indépendamment de plusieurs spécimens de l'école française, les tableaux qu'on y voit de Terburg, de Pierre de Hooghe, de vingt autres peintres appartenant au même temps et au même pays, des chefs-d'œuvre au-dessus de l'éloge comme le portrait d'homme, peint par Rembrandt, et connu sous le nom de *Portrait du doreur*, tout ce qui peut, en un mot, justifier la renommée des maîtres des Pays-Bas à partir d'une époque relativement moderne, a ici une autorité telle qu'il nous est interdit de nous enquérir ailleurs et de devancer sur ce point l'heure des informations complètes[1]. Il convient seulement aujourd'hui de mettre à profit l'occasion, très-exceptionnelle en France, d'étudier dans des témoignages authentiques la vieille manière flamande et les origines d'une école dont nous ne connaissons en général que les derniers progrès.

La *Vierge* d'Hemling nous donne à cet égard les plus précieuses leçons. Un pareil tableau en effet n'est pas simplement l'expression du sentiment et du talent d'un homme : c'est le résumé non moins exact, la traduction non moins fidèle des inclinations, de la foi, des doctrines, communes à tout un groupe, à toute une famille d'intelligences. Certes,

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, nos espérances sur ce point se sont tournées en certitude. M. le comte de Morny ayant bien voulu autoriser la *Gazette des Beaux-Arts* à faire reproduire par la gravure quelques-uns des tableaux qu'il possède, un travail sur cette riche galerie prendra place très-prochainement dans la série des études que nous avons eu la pensée de consacrer aux principales collections d'objets d'art, à Paris. (*Note du directeur.*)

à n'envisager que le travail du pinceau en lui-même, on pourra noter plus d'un trait de dissemblance entre la manière d'Hemling et celle de tel autre peintre contemporain ou un peu antérieur. Si scrupuleux qu'il soit en face de la nature, Hemling, par exemple, ne réussit pas à en rendre l'aspect avec cette précision absolue, avec cette fermeté incomparable des deux van Eyck. Il a en revanche moins d'âpreté dans le faire que Rogier van der Weyden, plus de souplesse dans le coloris que Quentin Matsys. Il diffère enfin sur quelques points de détail de ses maîtres ou de ses émules, il s'isole d'eux plus ou moins par les habitudes extérieures et par les caractères de la pratique; mais il a, comme tous les peintres flamands primitifs, l'ardent amour du vrai, une sincérité à la fois audacieuse et réfléchie, un besoin passionné de ne rien laisser d'indéfini, sans pour cela pousser la franchise jusqu'à la brutalité, ni la curiosité jusqu'à l'inexorable analyse de la réalité, quelle qu'elle soit. C'est par là, c'est par cette aptitude à discerner entre les vérités essentielles et les faits vicieux ou inutiles, entre les conditions fécondes du portrait et les stériles exigences de l'effigie, que la vieille école flamande garde dans l'histoire de l'art une importance très-considérable; c'est de là que lui vient sa supériorité sur les écoles de quelques pays, et en particulier sur celles de l'Allemagne.

L'art flamand, en effet, depuis l'apparition des van Eyck jusqu'à la mort d'Hemling, c'est-à-dire depuis la fin du XIVe siècle à peu près jusqu'au commencement du XVIe, l'art flamand demeure pur des excès *naturalistes* auxquels on s'abandonne déjà sur les bords du Rhin ou dans le centre de l'Allemagne, aussi bien que de l'*idéalisme* pédantesque qu'il affichera lui-même dans le siècle suivant. Le temps n'est pas venu encore où Michel Coxcie, Martin de Vos et tant d'autres habiles gens s'évertueront de tout leur cœur à fausser le goût de leurs compatriotes, à démentir leur propre origine, à renier leurs plus nécessaires traditions. « Vous ne trouverez plus alors, a dit M. Vitet[1], que des Flamands bâtards, de faux Italiens, des singes de Raphaël, lourds, pesants, sans esprit... La Belgique en est inondée. Ils sont pleins de talent sans doute, mais dans les arts la bâtardise est le pire de tous les péchés. » Pour le moment, grâce à Dieu, la lignée est toute légitime, la physionomie de l'art toute nationale. L'école des van Eyck et celle de Rogier van der Weyden continuent pieusement l'entreprise des premiers réformateurs et en confirment le succès; ou plutôt, issus de ces maîtres, comme Hubert et Jean van Eyck étaient eux-mêmes issus de l'école de Cologne, Hemling et les siens se sou-

1. *Les Peintres flamands primitifs.* (*Revue des Deux Mondes,* octobre 1860.)

viennent des exemples qui les obligent; sans s'immobiliser dans la routine, sans s'interdire les efforts vers le progrès. Sauf la différence des époques et la durée inégale des influences, ils sont à peu près aux chefs de la race ce que les derniers *Giotteschi* sont en Italie aux maîtres qui décidèrent d'abord le mouvement. En d'autres termes, on peut dire que la régénération de la peinture flamande, après avoir eu au dehors, à Cologne, ses Giunta, peut-être même ses Guido ou ses Cimabue, a trouvé dans les deux van Eyck son Giotto et son Simone Memmi, dans Hemling un autre Giottino ou un autre Agnolo Gaddi.

On serait peu autorisé du reste à pousser la comparaison au delà de ces affinités généalogiques. Le nombre des talents que suscite l'action exercée par Giotto, le caractère des aspirations et des doctrines, l'ensemble et la continuité des progrès, tout ce qui surgit ou se développe, tout ce qui se manifeste ou se prépare en Italie, à partir du XIV[e] siècle, n'a pas d'équivalent ailleurs, et ne saurait, sans paradoxe, être assimilé au mouvement plus modeste à tous égards, aux efforts plus étroitement limités qui s'accomplissent, dans le siècle suivant, à Gand et à Bruges, à Maubeuge et à Anvers. Toutefois, si les peintres flamands de cette époque n'imposent pas, autant que leurs devanciers à Florence et à Sienne, par la majesté des intentions, par l'ampleur et la fierté du style, ils inspirent du moins une sympathie profonde, une admiration plus familière, mais non une admiration superficielle. S'ils semblent ne prétendre qu'à une stricte véracité, s'ils poursuivent avant tout l'imitation exacte, la simple représentation du fait, il ne suit pas de là, tant s'en faut, qu'ils acceptent avec une impartialité niaise ce fait dans tous ses détails, qu'ils en copient indistinctement les formes avilies et les caractères naturels, les pauvretés aussi bien que les énergiques dehors. Il ne suit pas de là qu'ils sacrifient la recherche de la vérité morale à la transcription littérale des apparences.

Veut-on des exemples? Qu'on se rappelle, entre autres témoignages concluants, le grand triptyque d'Hemling, — le *Mariage mystique de sainte Catherine*, — conservé dans une salle de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, l'*Adoration des Mages* et la célèbre *Châsse de sainte Ursule*, bien qu'ici l'exiguïté des proportions et l'extrême minutie du travail ne laissent pas d'embarrasser quelque peu le talent du maître ou, tout au moins, d'en amaigrir l'expression. Que si l'on n'a pas eu le bonheur de voir de ses yeux ces beaux ouvrages, on en pressentira certes les mérites dans l'étude sur *les Peintres flamands primitifs* que nous mentionnions tout à l'heure et d'où nous extrairons quelques mots encore : quelques mots doublement instructifs, puisqu'en nous enseignant l'admiration pour un grand peintre,

ils nous apprennent aussi à révérer l'influence exercée par lui sur l'écrivain qui, de nos jours, a le mieux traité les questions relatives à l'histoire et à la fonction des beaux-arts. « Hemling, dit M. Vitet, est un de ces artistes qui sont de tous les siècles. Son temps ne lui impose qu'une enveloppe transparente qui laisse percer son âme... Aussi quel ami que ce peintre! Comme son souvenir vous charme et vous nourrit! Quelles douces pensées il entretient en vous! Comme il vous initie à la puissance de son art! Pour moi, je ne sais rien qui m'ait déterminé plus vivement dans ma jeunesse à tenter de comprendre le langage des arts que ma première visite à l'hôpital de Bruges. J'aimais la psychologie, je la croyais ma vocation; j'appris là qu'on en pouvait faire devant l'œuvre d'autrui d'une façon plus attrayante qu'au dedans de soi-même; j'entrevis les perspectives infinies qu'un peintre peut ouvrir, tout ce qu'il sait dire de l'âme humaine et du monde idéal. D'autres ont eu sans doute, en parlant ce langage, de plus parfaits accents : dans la famille des grands peintres, il est des génies plus complets, plus sublimes, il en est de plus souples et de plus gracieux; mais des révélateurs plus vrais et plus directs de l'intérieur des âmes, je n'en ai guère trouvé. »

Ainsi, le propre d'Hemling et, en général, de l'art flamand au quinzième siècle, c'est de savoir être expressif sans emphase ni violence d'aucune sorte, sincère sans abnégation excessive, sans une foi banale dans l'éloquence de toutes choses. En s'accommodant des modèles qui les environnent, Hemling et les autres peintres de son temps et de son pays ne s'imposent pas le devoir d'imiter ce qu'ils voient jusqu'au plus chétif accident. Ils consentent à distinguer entre les sains éléments de la beauté et les difformités maladives, à choisir entre les réalités dignes de l'art et les phénomènes qui relèvent seulement de la physiologie. Chez les artistes allemands, au contraire, on dirait que l'instinct du beau est comme oblitéré par la manie de l'analyse, par je ne sais quelle passion scientifique qui, à force de prétendre tout scruter, tout définir, ne réussit qu'à accumuler pêle-mêle les explications essentielles et les menus commentaires, les tours ingénieux et le verbiage, l'image et la représentation brute. Sous leur main curieuse sans merci, le burin ou le pinceau n'a pas seulement pour tâche la recherche et l'expression du vrai : il s'obstine aussi, il s'évertue à poursuivre, à fouiller le réel, à en rendre textuellement jusqu'aux plus misérables détails. Albert Dürer lui-même, si grand artiste qu'il soit par la vigueur de la pensée, Albert Dürer ne trahit-il pas bien souvent ce manque de discernement qu'on peut reprocher à l'école allemande, cette indulgence ou plutôt cette prédilection pour les formes dépravées par les fatigues de la vie? Est-ce l'auteur des *Quatre Femmes*

nues, de *la Grande Fortune*, de tant d'autres apologies farouches de la laideur, est-ce un maître aussi cruellement naïf en face de tous ses modèles qu'on voudra excepter de l'arrêt qui condamnerait chez les artistes allemands, depuis Vohlgemuth jusqu'à Aldegrever, l'insuffisance, sinon l'impuissance absolue du goût?

Objectera-t-on Martin Schöngauer qui, tout en étudiant de près la nature familière, ne s'est pas complu du moins dans l'imitation servile des exemples qu'elle lui fournissait? Mais Martin Schöngauer, à vrai dire, n'appartient à l'Allemagne que par le lieu de sa naissance et par celui où sa vie s'écoula. Pour le reste, il se rattache à la Flandre; il procède de l'école de Bruges, aussi directement que le maître de 1466, et, comme on l'a dit avec raison ici même[1], l'un et l'autre ne font que continuer à leur manière, que populariser dans leur pays des traditions empruntées à l'art d'un pays voisin. Le fait ressort à la fois de l'examen de leurs ouvrages et de quelques documents écrits où « le beau Martin » est formellement cité parmi les élèves de Rogier van der Weyden. Peu importe, au surplus. Quelle qu'ait pu être l'influence exercée sur le Maître de 1466 et sur Martin Schöngauer, ils n'en deviennent pas moins à leur tour deux chefs très-influents, deux véritables initiateurs. Nous-même nous l'avons reconnu ailleurs, leur part d'originalité est assez large encore, le progrès qu'ils représentent est assez décisif et l'habileté dont ils font preuve trop nouvelle là où elle se manifeste, pour qu'on hésite à saluer du titre qui leur appartient ces deux fondateurs de l'école allemande. Seulement, le sol qu'il ensemençaient n'avait pas, comme la terre d'Italie, le privilége des moissons faciles, le don de produire sans effort, sans préparation pour ainsi dire. Les talents qui y germèrent gardent, même dans leur entier développement, une physionomie contrainte, quelque chose d'artificiel, de travaillé outre mesure, de péniblement voulu. Rapprochés des peintres italiens, les peintres flamands, il est vrai, ne soutiendraient pas non plus la comparaison sans désavantage; mais, en regard des prétendus émules que l'Allemagne leur oppose, ils acquièrent une singulière aisance dans les intentions, une vraie noblesse dans le choix des types et dans la pratique. C'est là simplement ce que nous avons voulu faire remarquer, et ce que, d'ailleurs, l'examen de la *Vierge* peinte par Hemling révèlerait aux moins clairvoyants.

Le tableau que possède M. le comte Duchâtel est en effet un des spécimens les plus importants, les plus significatifs à tous égards du talent

1. *Martin Schöngauer*, par M. Émile Galichon. (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1859.)

du maître. Par le nombre et la dimension des figures, par la qualité et la conservation parfaite du coloris, et surtout par la précision des physionomies et des formes, il n'a ni une autorité moins sûre ni une moindre valeur que les tableaux de l'hôpital de Bruges ou que les autres œuvres d'Hemling conservées aujourd'hui dans les musées de la Belgique. Suivant un procédé de composition à peu près consacré en pareil cas, la sainte Vierge et l'enfant Jésus sont représentés assis entre deux figures de saints, — saint Jacques et saint Dominique, les patrons probablement des chefs de la famille agenouillée aux pieds du groupe céleste, — tandis que le fond d'architecture, sur lequel se dessinent les lignes générales, s'ouvre à des intervalles symétriques et laisse apercevoir, sous leur aspect familier, les choses et la vie du dehors.

Rien de plus simple assurément, rien de moins imprévu que l'ordonnance d'une pareille scène. Ces sortes de portraits de famille idéalisés par une pieuse fiction, par la présence surnaturelle des personnages sacrés, abondent d'ailleurs dans toutes les écoles primitives. On en voit même la tradition se perpétuer bien au delà de l'époque des débuts, et, depuis les œuvres des vieux maîtres florentins jusqu'à la *Vierge au donataire* de Raphaël, depuis la *Vierge au chanoine* de Jean van Eyck jusqu'au tableau peint par Hemling, le nombre est infini en Italie et dans les Pays-Bas de ces peintures mi-partie mystiques, mi-partie strictement vraisemblables, où le fait s'ennoblit au contact de l'image symbolique. Disons pourtant qu'en suivant les usages établis pour la disposition des lignes et des groupes, en acceptant, comme une donnée immuable, l'association conventionnelle de deux ordres d'éléments, Hemling a voulu diversifier les termes de cette alliance, comme il a su, au point de vue moral, modifier les principes et la portée du contraste. Non-seulement il s'est efforcé de donner aux types sacrés un caractère et une expression au-dessus de la réalité, — intention très-préférable sans doute à la piété accommodante de Fra Carnevale, par exemple, qui, ayant à peindre la Madone et Jésus enfant, les représentait délibérément sous les traits de la duchesse d'Urbin et sous les traits du fils de cette princesse; — mais, de plus, il a cherché, il a réussi à rattacher par un lien invisible, par une connexité tout abstraite, la Vierge et les personnages qui l'entourent, et à justifier ainsi un rapprochement qui n'est ailleurs que le résultat d'un parti pris.

Qu'on se rappelle, entre autres scènes analogues, cette *Vierge au chanoine* que nous avons citée plus haut[1] et le précieux tableau, peint

1. Ce tableau, peint en 1436 pour l'église de Saint-Donatien, à Bruges, est aujour-

aussi par Jean van Eyck, conservé au musée du Louvre. Ici, la Vierge, l'enfant Jésus et le donateur sont directement en présence. Nulle équivoque, nulle incertitude dans le sens tout extérieur attribué par le peintre au sujet : le donateur tient les yeux fixés sur le divin Enfant, et celui-ci fait un geste pour bénir ce vieillard agenouillé en face de lui. Là, saint Georges porte la main à la visière de son casque en présentant à la Mère de Dieu le chanoine Georges de Pala ou Van der Paele qui, à son tour, reçoit, pour ainsi parler, en pleine connaissance de cause, la grâce qui lui est faite. Dans le tableau d'Hemling, au contraire, la sainte Vierge et l'enfant Jésus n'apparaissent qu'aux regards qui contemplent le tableau lui-même. Les personnages groupés aux divers plans de la composition semblent instinctivement sentir la vision, au lieu de la constater face à face, de se l'approprier comme un fait matériel, à la façon des personnages peints par van Eyck. Aucun geste n'indique que la scène ait d'autre témoin que le cœur, d'autre influence qu'une action purement spirituelle; aucun regard n'ose se fixer sur le miraculeux spectacle, ou plutôt ce spectacle n'existe que pour nous. Il est le résumé sensible et la figure des pensées qui rapprochent toutes ces mains pour la prière, des paroles que murmurent en commun les lèvres de ces hommes, de ces femmes, de ces enfants.

Avec quelle finesse toutefois les intentions unanimes des vingt et un membres de la famille, avec quel art délicat ces attitudes invariables, ces physionomies uniformément pensives ont-elles été rendues ou modifiées par le peintre en raison du sexe, de l'âge, du caractère moral ou du tempérament de chacun ! A la gauche du spectateur, le chef de la race, grave, recueilli en lui-même, tout entier à son oraison; derrière lui, ses fils aînés, sérieux aussi et comme absorbés dans la contemplation d'un objet intérieur; aux derniers rangs, les jeunes garçons dont les traits, en faisant effort pour paraître calmes, se souviennent involontairement du sourire et laissent la vie ingénue s'épanouir là où il n'y aura place, quelques années plus tard, que pour l'expression austère de la piété. A droite, du côté des femmes, même décroissance dans la sévérité des dehors, même progression dans la grâce des lignes et des physionomies. A la contenance presque solennelle de la religieuse et de la mère de famille, agenouillées au premier plan du tableau, succèdent, dans les figures voisines, l'immobilité et la dignité circonspectes; puis, quelques légers mouvements où se hasardent les têtes enfantines, des airs de curiosité candide et de

d'hui au musée de l'Académie de cette ville. Le Musée d'Anvers en possède une répétition provenant de la collection Van Ertborn.

naïf enjouement qui animent, sans les agiter, les visages des petites filles, un moment soustraites, par la place même qu'elles occupent, à la surveillance maternelle. Il y a là, dans ce groupe, ou plutôt dans ce bouquet de mines fraîches et souriantes, un charme indicible, un parfum d'innocence pénétrant, et nous ajouterons une souplesse de dessin et de coloris dont les talents les plus fins, les plus déliés de l'école florentine ne réussiraient à nous donner, sous d'autres formes, rien de plus que l'équivalent. — Mais, en face d'une œuvre pareille, à quoi bon ces souvenirs de l'art étranger, à quoi bon ces arrière-pensées de rivalité ou de comparaison? Contentons-nous de l'admirer en elle-même et pour ce qu'elle exprime à sa manière, de chercher à comprendre ce qu'elle nous dit dans la langue qui lui est propre; ou, si la tentation nous vient d'un rapprochement avec des tableaux signés d'un autre nom, ne demandons du moins qu'à l'école des Pays-Bas ces témoignages ou ces éclaircissements nouveaux. C'est à ce titre que le nom de Jérôme Bosch pourra figurer à côté de celui d'Hemling, et que, toute proportion gardée d'ailleurs entre les deux maîtres, il nous sera permis de mettre en regard de la *Vierge* une œuvre inférieure en mérite et très-dissemblable quant au sujet, mais, quant aux procédés, également significative, également empreinte du caractère national.

Si le tableau peint par Jérôme Bosch — à ne considérer que la méthode et l'exécution matérielle — n'est pas sans analogie avec le tableau que nous avons essayé de décrire; si l'on retrouve dans les allures du pinceau, dans la touche, dans la manière de modeler et de colorier une forme, certaines coutumes dont Hemling avait reçu et confirmé la tradition, il en va tout autrement des intentions morales et de la nature des sentiments traduits par les deux maîtres. Ce qui distingue l'œuvre d'Hemling, c'est la sérénité, la grâce, l'expression en toutes choses de la dévotion et de la paix; rien n'y apparaît, dans la pensée ou dans le style, qui ne soit doucement persuasif et consolant. Dans l'œuvre de Jérôme Bosch, au contraire, la foi parle un langage sinistre; tout a le caractère de la menace, de la violence, de la pieuse invective. Le choix du sujet, il est vrai, impliquait cette sombre éloquence : on ne saurait, sans un étrange contre-sens, peindre des damnés sous des dehors paisibles, ni provoquer notre attendrissement quand on a le devoir de nous effrayer sur nous-mêmes. Mais il y a ici, dans cette leçon à notre adresse, quelque chose de plus que les enseignements d'un docteur discourant sur l'éternité des peines : il y a peut-être l'énergie farouche et les emportements de zèle d'un missionnaire. Où serait le mal après tout? Qu'importent quelques témérités grammaticales, quelques infidélités, quelques

démentis même à la rhétorique pittoresque, si le fond des idées est utilement mis en relief, si notre esprit est subjugué, si, sous ce rude avertissement, notre conscience s'émeut et crie à son tour vers Dieu? Nous ne sommes pas habitués, j'en conviens, à voir dans une œuvre de l'art ces corps décharnés jusqu'à l'étisie, ces chairs livides, ces visages blémissant sous les étreintes du remords et de la douleur physique; mais les conditions ordinaires de l'art, les lois générales du beau eussent-elles été ici des règles opportunes? En représentant une pareille scène, le peintre a-t-il voulu, a-t-il dû amuser nos regards, et simplement faire montre de talent? A sa tâche tout exceptionnelle il fallait des moyens d'expression en dehors des moyens usités, et l'on eût été mal venu sans doute à s'occuper de cadencer des lignes ou des tons vraisemblables là où il s'agissait de nous faire pressentir l'invisible, d'arracher à l'enfer son secret, et de nous inspirer une terreur religieuse par le spectacle de cette vie posthume, de cette renaissance dans la mort.

Et pourtant, c'est la vie encore; mais le moyen de l'anéantir, d'en transformer absolument les apparences? La vie, même dans le champ du surnaturel, n'est-ce pas elle que la peinture a la mission de reproduire? N'est-ce pas à la condition de retracer quelque chose des réalités qui nous environnent, à la condition d'imiter les formes palpables, que l'art pourra — singulier contraste! — entraîner notre esprit au delà du fait? Que l'imagination toute seule ait à se représenter les châtiments éternels, qu'elle rêve au supplice de ceux qu'aura rejetés la justice céleste, il lui suffira, pour en deviner l'horreur, de concevoir l'idée d'une obscurité sans limites, du vide, du silence où l'âme s'engloutira à jamais loin de Dieu. Il faut au travail du pinceau des éléments plus saisissables, des termes matériellement mieux définis. C'est en les traduisant à la lettre qu'un peintre nous fera comprendre « les pleurs et les grincements de dents; » c'est par l'effigie des tortures de la chair, par l'image d'une désolation tout humaine, qu'il nous expliquera les mystères des sépulcres maudits; c'est enfin dans l'assemblage monstrueux de formes empruntées à la nature qu'il cherchera le moyen de figurer les démons.

Rien de plus périlleux, au surplus, pour la dignité de l'art et pour la grandeur de l'effet à produire, que cette combinaison, dans les types fantastiques, de fragments appartenant à l'ordre réel. En poursuivant l'expression terrible, on court le risque de ne rencontrer que la grimace; en prétendant trouver les secrets de l'épouvante, on peut aisément se heurter au grotesque ou à l'extravagant. Il y a là un double écueil où le génie et le goût des Italiens eux-mêmes sont venus plus d'une fois échouer. Les démons que Fra Angelico, par exemple, a peints dans ses

nombreux tableaux du *Jugement dernier*, ont beau s'efforcer d'être effroyables, ils gardent, sous la bizarrerie des apparences, je ne sais quoi de gêné et de rassurant tout ensemble, une sorte de bonhomie contrainte plus propre à inspirer la compassion que l'horreur. On sent qu'en visitant par la pensée les hôtes de l'enfer, le doux peintre se rappelait encore ses visions angéliques : là où il croyait avoir réussi à transfigurer cette pensée si chaste, si sereine, il n'avait fait qu'y appliquer un masque et l'affubler à grand'peine d'une innocente laideur. Le *Satan* de Bernardo Orgagna dans la fresque du Campo-Santo de Pise, les figures du même genre tracées sur les mêmes murs par Giotto, Simone Memmi et Pietro Laurati, accusent aussi ces caprices stériles, cette impuissance du pinceau à définir un idéal d'où le beau et la majesté doivent être forcément absents. De tous les maîtres italiens antérieurs à Michel-Ange, Lucas Signorelli est peut-être le seul qui ait su donner aux esprits infernaux une apparence difforme sans exagération ridicule, un aspect impossible sans contrefaçon des formes bestiales. Quelques-uns de ceux qu'il a peints sur les murs de la cathédrale d'Orvieto ont bien, selon la coutume, des cornes et des queues ; mais d'autres, au lieu d'emprunter leur signification à cet attirail de monstruosités banales, la tirent d'un contraste imprévu entre la violence de leurs mouvements, de leurs gestes, et le coloris de leurs chairs livrées, de la tête aux pieds, à la décomposition. Cadavres ambulants dont les contours parodient la vie, dont les teintes hideuses semblent un larcin au tombeau, ils épouvantent le regard par ce mélange de principes contraires, en même temps qu'ils l'attirent par la vraisemblance des éléments partiels et par la vigueur de l'imitation dans les détails.

Les démons que nous montre Jérôme Bosch[1] n'ont pas, il est vrai, ce caractère et ces laideurs épiques. Dans les œuvres de Bosch en général, dans ces compositions lugubres ou satiriques qui devaient servir de modèles aux travaux de Pierre Breughel et de quelques autres artistes brabançons, — qualifiés, un peu lestement d'ailleurs, de *drôles* par les

1. Nous nous conformons à l'usage en désignant ainsi un peintre auquel, de son vivant même, on avait donné le nom de sa ville natale, Bosch (Bois-le-Duc), mais qui, en réalité, s'appelait Jérôme Agnen. *Hieronymus Agnen, aliàs Bosch, insignis pictor,* dit l'acte mortuaire inscrit sur les registres d'une confrérie de Bois-le-Duc, dont l'artiste était membre. C'est aussi par respect pour la coutume, et sans prendre parti dans les doctes querelles suscitées depuis quelque temps sur l'orthographe des vieux noms, que nous avons dit tout simplement *Hemling* en parlant du maître qu'on propose aujourd'hui, à grand renfort de pièces ou de conjectures, d'appeler tantôt Memling, tantôt Memmeling, tantôt Memmelinghe, ou van Memmelinghe, ou Hemmeling, ou encore Emmelinck, ou de quelque autre nom approchant.

historiens de la peinture, — les anges des ténèbres ne sont, la plupart du temps, que des êtres hybrides, hommes et quadrupèdes, volatiles et poissons, « accouplant, dit M. Renouvier[1], leurs natures; estropiés, écorchés, désossés, tourbillonnant. » Sans parler des estampes attribuées au maître ou gravées d'après lui, *le Jugement dernier* du musée de Berlin, *la Chute des anges* et *la Tentation de saint Antoine* dans les musées de Bruxelles et d'Anvers, prouvent assez que cette imagination, surexcitée par la fièvre de l'invention, arrivait souvent à confondre le caprice avec l'intention féconde, l'expression fantasmagorique avec la mystique audace du style. Le tableau qui appartient à M. Duchâtel ne dément pas l'opinion qu'on a pu se former sur ce point. On y voit tel diable dont le corps est surmonté d'une tête de serpent ou le dos armé d'ailes, semblables, sauf la couleur, à des ailes de chauve-souris; tel autre sur la poitrine duquel deux yeux s'ouvrent, comme pour se repaître de plus près des souffrances de la victime que ses griffes aveuglent; tel autre enfin dont les dents et les mâchoires de requin déchirent et broient la tête d'un damné. Tout cela, il faut l'avouer, ne nous donne rien de plus que l'image matérielle des supplices infligés ou subis; mais si cette image, crûment expressive, réussit mieux à nous causer une sensation d'horreur qu'à éveiller en nous un pur sentiment religieux, elle a du moins ce mérite d'être profondément sincère dans sa rude énergie, sérieuse dans son extravagance même. Il y a loin de cette violente bonne foi aux gentils artifices, aux intentions goguenardes où se complairont en pareil cas le pinceau de Téniers et le burin de Callot. Qu'on ait fait de Jérôme Bosch, à juste titre, le chef de l'école des Drôles, je le veux bien : à la condition toutefois de tenir ses *drôleries* pour ce qu'elles valent et de ne pas en juger de confiance sur l'étiquette qu'on a cru devoir y attacher.

L'Enfer, — spécimen unique peut-être à Paris d'un talent dont les œuvres sont rares même dans les Pays-Bas, — *l'Enfer* peint par Jérôme Bosch est singulièrement propre à nous éclairer à cet égard. Il suffira de jeter les yeux sur certaines figures aux attitudes désolées, aux traits empreints d'un désespoir véritablement navrant, qui apparaissent aux premiers plans du tableau, pour apprécier l'originalité et la puissance morale de ce talent, un des plus fortement trempés que le xve siècle ait vus naître. Quant à sa valeur technique, quant à la science dont il était pourvu, pour n'en citer qu'une preuve entre bien d'autres, nous recommanderons aux juges les plus difficiles la figure d'homme vue de dos et placée à la droite du spectateur. Certes, on ne trouvera ici ni la plénitude

1. *Des types et des manières des maîtres graveurs*, partie II, p. 145.

des formes antiques, ni l'élégance suprême des formes italiennes; mais, la pauvreté du type une fois admise, — et le sujet la justifie de reste, — on conviendra qu'il était impossible de l'interpréter plus finement et de modeler ces muscles amaigris avec plus de fermeté dans le dessin et dans la couleur. En tout cas, nous ne croyons pas que Jérôme Bosch ait jamais mieux fait, et qu'on réussisse à trouver ailleurs un témoignage plus significatif de l'habileté de son pinceau.

Dans un tout autre ordre d'art et à propos d'un tout autre talent, c'est ce qu'on peut dire aussi de deux admirables *Portraits* peints par Antonio Moro ou Antoine More, qui font face, dans la galerie de M. Duchâtel, au tableau peint par Jérôme Bosch. Jamais cet artiste, Hollandais par la naissance, Vénitien par les inclinations pittoresques, Espagnol par le long séjour qu'il fit à la cour de Philippe II, jamais ce Titien de la Hollande, qui devait avoir la double gloire de léguer des exemples à Van Dyck et à Vélasquez, a-t-il donné des marques plus éclatantes de l'aisance avec laquelle il savait transporter sur la toile la vie contemporaine, en divulguer magnifiquement les secrets, en consacrer les plus nobles souvenirs? « Quel peintre! a très-bien dit M. Charles Blanc[1]; il semble parfois qu'il est supérieur à son œuvre, qu'il la dédaigne et la dépasse, tant il est fier, tant la bravoure du praticien est dominée en lui par la hauteur du gentilhomme; tant l'exécution, si belle qu'elle soit, est primée par le caractère du personnage représenté, par l'expression de la pensée qui l'anime ou du tempérament qui le fait vivre. »

Ces paroles, qui sont le juste commentaire des ouvrages et de la manière d'Antoine More en général, on peut en faire une application particulière aux deux tableaux qui nous occupent et qui représentent, l'un une dame à genoux devant un prie-Dieu armorié, l'autre le mari de celle-ci, agenouillé comme elle, et ayant derrière lui ses deux fils, garçons de quinze et de seize ans environ. Ne reconnaît-on pas ici, en effet, et à première vue, cette mâle fierté dans la pratique unie à la délicatesse du goût et de l'esprit, cette distinction tout aristocratique du style au service du plus robuste sentiment, ce mélange singulier de pénétration et d'audace, de parti pris superbe et de scrupuleuse véracité? Quoi de moins naïf, par exemple, mais aussi quoi de plus propre à mettre en relief ce qu'il importait surtout de montrer, que le rapport entre les tons absorbés du paysage qui sert de fond à chacun de ces portraits et le vif coloris des figures? Et, dans celles-ci même, d'où vient que la lumière qui éclaire si franchement les visages se dérobe et s'anéantit presque là où elle n'a

1. *Histoire des Peintres de toutes les écoles;* Paris, Renouard.



PORTRAIT DE JEAN DE CARONDELET, PAR HOLBEIN

plus à visiter que des accessoires et des vêtements? Voilà, sinon un mensonge manifeste, un artifice assez hautain : le moyen de le blâmer toutefois, puisqu'il a pour résultat de faire ailleurs saillir d'autant mieux la vérité, et d'ajouter aux formes animées un surcroît d'autorité et de vie? Ces quatre têtes, chacune d'une physionomie, d'une expression, d'un coloris si parfaitement individuels, ces contrastes si nettement définis entre la majesté un peu chagrine du vieux gentilhomme et la grâce délicate des traits de sa femme, entre les carnations qui, aussi bien que la couleur des cheveux, révèlent chez les deux fils des tempéraments dissemblables, — tout atteste la rare sagacité de l'artiste; tout exprime des facultés critiques, pour ainsi dire, dont on rencontrerait difficilement d'aussi sûrs témoignages dans les œuvres du même genre appartenant à l'école hollandaise ou à l'école flamande. Rubens, il est vrai, en peignant un portrait, fera plus ouvertement encore acte de grand maître; il étonnera davantage le regard par l'ampleur et le luxe de l'ordonnance, par la prodigieuse vaillance de l'exécution. Rembrandt trouvera le secret de la vraisemblance dans le mystère même, dans la poésie de l'effet; Van Dyck, au contraire, dans la clarté sereine et l'élégante familiarité du style. Pourbus enfin, Mierevelt et quelques autres, sauront traduire la nature tantôt avec une correction en apparence irréprochable, tantôt avec une brillante facilité; mais ni ceux-ci, ni Van Dyck, ni Rembrandt, ni Rubens lui-même ne réussiront peut-être aussi complétement qu'Antoine More y a réussi dans ces quatre figures, à analyser les caractères intimes de chaque modèle, et à varier à la fois l'expression et les procédés en raison de la diversité des types.

Si cette souplesse de l'intelligence en face des exemplaires que fournit successivement la nature, si les belles aptitudes en ce sens d'Antoine More sont, à partir du XVI[e] siècle, des qualités plus rares chez les maîtres des Pays-Bas que la science ou le génie purement pittoresque, elles apparaissent bien autrement exceptionnelles, bien plus contestables encore dans les œuvres de l'école allemande, école par excellence de la convention immobile et du système, habituée à se roidir dans le culte de quelques théories étroites, à se faire une vertu de l'opiniâtre infirmité du goût, un point de foi de la dévotion classique à la laideur. D'où vient que l'Allemagne, si bien favorisée à d'autres égards, si féconde par exemple en musiciens de génie, a été, quant à la peinture, à peu près stérile? Par quelle étrange anomalie les mêmes pays qui devaient donner à la musique ses Raphaël et ses Michel-Ange, n'ont-ils produit, hormis Martin Schöngauer et Albert Dürer, aucun peintre capable de rivaliser même avec les maîtres italiens de second ordre? Et si l'on cherche des

termes de comparaison dans les écoles des Pays-Bas, ne faudra-t-il pas descendre fort au-dessous du rang qu'occupe Lucas de Leyde pour trouver une place qui convienne au Saxon Lucas Cranach? En tout cas, ce n'est pas en ce qui concerne la peinture de portrait et les *portraitistes* proprement dits que les recherches pourraient aboutir à d'autres résultats. Je me trompe : parmi les peintres de portrait nés en dehors des Pays-Bas, de l'Italie et de la France, il en est un, Hans Holbein, qu'il faut considérer comme le digne émule des plus habiles et des plus renommés. Mais, quoiqu'on n'hésite pas d'ordinaire à le mettre au nombre des artistes allemands, Holbein appartient-il en toute légitimité à l'Allemagne? On n'est pas bien sûr qu'il soit né à Augsbourg, et Bâle, où il est certain qu'il passa la plus grande partie de sa vie, Bâle, ville impériale au xve siècle, avait été, dès la seconde année du xvie, réunie à la Suisse. Laissons de côté, au surplus, les chicanes topographiques ou historiques. En admettant de bonne grâce que Holbein soit, ou peu s'en faut, le compatriote d'Albert Dürer et de Cranach, constatons seulement qu'il ne laisse pas, sous plus d'un rapport, de démentir son origine, et que, par la discrétion du faire, par la franchise de l'expression, par la simplicité du sentiment et du style, ses œuvres sont dans l'école allemande une exception et un heureux accident.

Le beau portrait d'homme qu'on voit dans la galerie de M. Duchâtel est un argument de plus en faveur de cette opinion. Il semble appartenir à la seconde manière du maître, c'est-à-dire à peu près à l'époque où celui-ci peignit ces deux autres chefs-d'œuvre, — le *Portrait de sa femme,* conservé au musée de Bâle, et le *Portrait d'une jeune dame,* qui fait partie aujourd'hui de la collection de tableaux de M. le baron de Rothschild, à Paris. Le personnage représenté est Jean de Carondelet, archevêque de Palerme, primat de la Sicile, chancelier perpétuel de Flandre et secrétaire de l'empereur, mort à soixante-quinze ans en 1544 [1]. Or, par le rapprochement de l'âge apparent du modèle avec la date présumée d'un voyage d'Holbein dans les Pays-Bas, soit lorsqu'il venait de quitter l'Angleterre pour retourner à Bâle où il passa l'année 1538, soit lorsqu'il

1. Le doute n'est pas possible quant au nom de ce personnage. Indépendamment de la ressemblance qui existe entre le portrait appartenant à M. le comte Duchâtel et deux autres portraits, l'un par Jean de Mabuse, au musée du Louvre, l'autre en costume ecclésiastique, au musée de Munich, une planche gravée au xviie siècle par Corneille van Caukercken, et reproduisant partiellement le tableau d'Holbein, porte en toutes lettres le nom de Carondelet. Ajoutons que le peintre et le chancelier avaient dans Érasme un ami commun. Peut-être est-ce à l'entremise de celui-ci qu'ils durent la bonne fortune de leur rencontre et l'honneur qui en résulta pour tous deux.

allait, l'année suivante, traverser de nouveau le détroit et reprendre son poste à la cour de Henri VIII, — on serait autorisé à croire que ce portrait fut peint entre 1537 et 1540. L'aisance avec laquelle il est exécuté révèle, en effet, un talent en complète possession de lui-même; elle annonce cette nouvelle phase, qui s'ouvre communément avec la seconde moitié de la vie des grands peintres, où la recherche naïve, la patiente imitation du vrai ont fait place à la pleine certitude du style, à l'interprétation décidément magistrale. A Dieu ne plaise, d'ailleurs, que nous prétendions rabaisser le mérite des ouvrages d'Holbein antérieurs à celui-ci, que nous fassions bon marché par exemple des qualités qui recommandent, entre autres morceaux admirables, le portrait de l'*astronome Kratzer* que possède le musée du Louvre! Ce que nous voulons dire seulement, c'est que, sans rien perdre de sa finesse et de sa précision accoutumées, le pinceau de l'artiste a acquis ici une facilité, une souplesse qui achèvent de vivifier le travail et d'en dissimuler les combinaisons ou les lenteurs nécessaires sous l'apparence de la verve et du premier jet. Voilà ce qu'expriment de reste cette main gauche dont les doigts agissent et parlent en quelque sorte comme pour achever la démonstration que les lèvres viennent de formuler, cette autre main qui froisse les gants, et, par-dessus tout, le caractère si ferme du regard, de la bouche, de chaque trait du visage, cette unité enfin, cette harmonie qui règne, d'un bout à l'autre du tableau, entre le dessin et le coloris, entre les intentions générales et les intentions de détail.

Est-ce tout? Avons-nous tout dit? De cet examen d'une galerie où revit le génie de quelques maîtres illustres, ne saurait-on tirer une conclusion générale? Après ce coup d'œil sur quelques vrais chefs-d'œuvre, ne saurions-nous arrêter un moment notre pensée sur les questions que ces chefs-d'œuvre ou leurs équivalents soulèvent, et faire au moins des vœux pour que les traditions qu'ils consacrent, les enseignements qu'ils donnent, les devoirs qu'ils prescrivent, soient mieux compris par tous ou plus résolûment pratiqués?

Sans doute, il n'y a pas de moyen connu pour devenir à volonté un grand peintre; il n'y en a pas non plus pour faire surgir autour de soi les talents; il n'y en a pas même pour multiplier les occasions de recueillir les précieux débris du passé. Il en existe au moins qu'il est toujours à propos d'employer, pour se préserver des grosses fautes, pour écarter les influences mauvaises et les méchantes œuvres. Oui, cela est certain, ici, comme ailleurs, les bonnes intentions ne sauraient suffire : oui, dans le domaine des arts comme dans l'ordre de la grâce, « l'esprit de Dieu souffle où il veut; » mais encore faut-il se préparer au divin bienfait,

le provoquer par l'ardeur du désir. Il faut, quand on s'intitule artiste, ne pas s'endormir dans la paresse de l'âme, dans la sécurité trompeuse que donnent une foi tiède, une conscience qui capitule, une ambition à courte vue. Il faut, quand on peut avoir, de près ou de loin, quelque influence sur la marche de l'art, faire justice aussi bien des médiocrités qui s'insinuent que des faux talents qui s'imposent, n'entrer en complicité ni avec les usurpations sournoises ni avec les succès turbulents, et apporter dans la répression, ou, faute de mieux, dans la haine du mal, d'autant moins d'hésitation et de réserve qu'on aura pour le bien plus de zèle sincère et de passion. Il faut enfin, si l'on peut se donner le noble luxe d'une collection d'objets d'art, la former avec un soin jaloux, avec la préoccupation constante d'échapper à ce double danger, — la déception prochaine ou la satiété pour soi, et, pour autrui, l'insignifiance ou le peu d'intérêt du spectacle.

C'est dire que la quantité, loin d'ajouter en général au mérite d'une collection, n'a le plus souvent d'autre effet que d'en compromettre ou d'en amoindrir la valeur. Mieux vaut posséder une seule toile, un seul fragment de sculpture, si ce fragment ou si cette toile est de nature à éveiller le sentiment du beau, que cent tableaux, que cent statues où se délayerait l'idée du joli. Mieux vaudraient, à plus forte raison, des murs nus que des murailles tapissées de ces curiosités banales, de ces plates œuvres qui, avec la prétention d'intéresser l'esprit, ne réussissent qu'à imposer aux yeux une fatigue et à la patience une épreuve difficile. Tel qui croit s'entourer de monuments de l'art n'arrive en réalité qu'à encombrer sa demeure de meubles inutiles. Il prendrait en pitié un homme assez niais pour faire collection de cadres vides, et il offre de bonne foi à notre admiration des objets plus dispendieux peut-être, mais non pas plus intéressants. Libre à lui, dira-t-on : soit; mais libre à nous aussi de lui demander compte de l'ennui qu'il nous donne à si grands frais, du temps qu'il nous fait perdre, et surtout du préjudice que ses naïves erreurs portent à l'esprit de progrès, au goût, au fond des croyances mêmes. Car — nous en appelons à l'expérience personnelle des artistes — rien n'est moins propre à inspirer le désir de bien faire et la confiance en soi, rien n'exhorte moins à prouver sa force que le spectacle des faiblesses d'autrui; rien ne dégoûte plus sûrement des nobles ambitions. Il semble qu'on devrait être d'autant mieux encouragé que les exemples qu'on a sous les yeux sont plus humbles : c'est cependant le contraire qui arrive. La vue des ouvrages médiocres nous désintéresse à la fois de nous-mêmes et des belles choses, tandis que celles-ci, entre autres mystérieux priviléges, ont la vertu de nous enhardir. Un tableau

de Raphaël, un marbre de Phidias, si certain qu'on soit d'avance de demeurer bien au-dessous de ces incomparables modèles, conseilleront le travail et donneront l'envie de produire. Quel peintre, quel sculpteur, sera tenté de se mettre à l'œuvre au sortir d'une galerie peuplée des toiles de Gérard de Lairesse, des statues de l'Ammanati ou de tels autres piètres morceaux? On dirait que plus la lutte paraît facile, moins on se sent d'humeur à l'accepter, ou bien qu'il y a dans l'amour de l'art, comme dans un autre amour, comme dans toutes les passions belles et viriles, un redoublement d'ardeur, sinon d'espoir, en raison même de la hauteur du but à atteindre et de l'impossibilité présumée du succès. Aussi bien que la débauche, la misère de l'ésprit est contagieuse. Quiconque veut se préserver de l'insalubrité et des souillures doit élever sans cesse ses regards et son cœur, et, au risque de s'arrêter à mi-côte, s'acheminer résolûment vers les sommets.

Quelle que soit la condition où l'on se trouve, artiste, délégué de l'État ou amateur, à quelque titre qu'on intervienne dans l'étude ou dans le maniement des affaires de l'art, chacun a donc son rôle, ses devoirs, sa part nécessaire d'influence et d'action; chacun, dans une certaine mesure, a charge d'âmes, d'intelligences au moins. N'exagérons rien toutefois. Nous savons le ridicule des grands mots en pareille matière, et le danger ou l'inconvenance qu'il y aurait à transformer en sacerdoce et en pontifes des fonctions et des gens qui, Dieu merci, n'y prétendent pas; mais nous savons aussi qu'il ne serait ni moins malséant ni moins périlleux de laisser absolument le soin du progrès aux hasards de l'inspiration, à la routine de certains procédés administratifs ou aux capricieuses largesses des curieux de rencontre et des demi-connaisseurs. Nous croyons, et nous oserons dire qu'en fait d'art et de beau, il faut aimer trop pour aimer assez, être intolérant pour être juste, fanatique au besoin pour rester convaincu. Nous croyons enfin que, dans le domaine des beaux-arts, l'estimable ne saurait compter : il n'y a que l'excellent qui vaille. L'examen de la galerie dont nous avons indiqué les richesses principales n'eût-il d'autre résultat que de nous remettre en mémoire ce lieu commun qui est toujours une vérité nouvelle, puisque nous agissons le plus souvent comme si nous en avions perdu le souvenir, il y aurait là pour chacun de nous quelque profit encore et quelque enseignement utile à méditer.

HENRI DELABORDE.

L'ART

DANS

LES FAIENCES HISPANO-MORESQUES

C'est toujours une bonne fortune pour les curieux et les hommes d'étude lorsqu'un esprit éclairé, ardent, investigateur, s'empare d'un sujet peu connu, l'envisage sous ses points de vue divers, le condense en un résumé lucide appuyé de documents certains, posant ainsi pour l'avenir les bases d'une histoire sérieuse, là où l'incertitude et le chaos semblaient devoir régner longtemps.

Nous avons donc applaudi sincèrement lors de la publication du travail de M. Charles Davillier, intitulé : *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques*, et comme cet opuscule n'est peut-être pas aussi répandu qu'il mériterait de l'être, nous croyons devoir le faire connaître aux lecteurs de la *Gazette*, en développant surtout la partie qui touche plus directement à la spécialité d'un recueil consacré aux beaux-arts.

M. Davillier commence par discuter avec une logique irréprochable la dénomination sous laquelle on doit désigner les poteries dont il s'occupe. « Il faut bien se garder, dit-il, de confondre dans l'histoire d'Espagne les Arabes avec les Mores. Les Arabes, d'origine asiatique, envahirent l'Espagne au commencement du VIIIe siècle et s'établirent dans la partie méridionale; à la fin du XIIe siècle, les Almoravides, venant du nord de l'Afrique, les chassèrent de la Péninsule et en furent à leur tour chassés peu de temps après par les Almohades, dynastie de princes mores.

« Il est vrai que les Arabes d'Espagne léguèrent aux Mores leur civilisation, leurs sciences et leurs arts, et que le style moresque dérive de

celui des Arabes; néanmoins, comme les deux styles offrent des différences bien tranchées, il me paraît important de ne pas les confondre. On peut citer, par exemple, comme type du style arabe, la mosquée de Cordoue, fondée au VIIIe siècle, tandis que l'Alhambra de Grenade, palais commencé vers la fin du XIIIe siècle, serait le type du style moresque. »

Certes la distinction est excellente: M. Girault de Prangey l'avait nettement indiquée. On pourrait dire que dans l'art arabe le rameau moresque correspond assez bien à ce qu'on nomme gothique flamboyant dans l'architecture ogivale d'Occident. C'est la dernière expression d'une recherche savante, c'est le luxe d'une imagination féconde épuisant ses ressources dans les infinies combinaisons d'une donnée déjà riche par elle-même.

Mais, sans chercher à définir ce qui ne peut l'être, jetons un rapide coup d'œil sur les usines principales dont M. Davillier a résumé l'histoire. Fidèle à son titre, le savant écrivain n'a voulu s'occuper que des localités où la fabrication établie par les Mores a continué dans le même genre et pour ainsi dire avec les mêmes procédés. Dès lors, trois centres seulement, Malaga, Majorque et Valence, ont appelé son attention.

« C'est à Malaga qu'a commencé, suivant toute vraisemblance, la fabrication des faïences hispano-moresques : son voisinage de Grenade, sa situation maritime, ses relations fréquentes et son commerce avec l'Orient, tout porte à le croire. » Un curieux passage du voyageur Ibn-Batoutah, de Tanger, qui écrivait vers 1350, en fournit même la preuve[1] : « On fabrique à Malaga, dit-il, la belle poterie ou porcelaine dorée, que « l'on exporte dans les contrées les plus éloignées. » Ce voyageur, qui avait visité et décrit Grenade, n'y mentionne pas de fabriques de faïences, ce qui permet de croire qu'il n'en existait pas, du moins, qui fussent dignes d'être remarquées.

« On est donc autorisé à croire, poursuit M. Davillier, que le grand centre de fabrication du royaume de Grenade était la ville de Malaga, et puisque nous savons par Ibn-Batoutah qu'elle exportait ses *belles poteries dorées* dans les centres les plus éloignés, nous devons en conclure qu'elle les expédiait aussi dans l'intérieur du royaume et surtout dans la capitale. Ceci admis, on peut, avec beaucoup de vraisemblance, rapporter à la fabrique de Malaga le fameux vase de l'Alhambra, le plus beau monument de faïence moresque connu, et aussi le plus ancien; et ce qui me confirme encore dans cette opinion; c'est que le vase de l'Alhambra, autant qu'on peut en juger par la forme des caractères et le style des ornements

1. *Voyages d'Ibn-Batoutah*, traduction Dufrémery. Paris, 1858 ; in-8°.

qui le recouvrent, doit avoir été fait vers le milieu du XIVe siècle, c'est-à-dire précisément à l'époque où Ibn-Batoutah visitait Malaga. »

Après la chute du royaume de Grenade, en 1492, la fabrication persista, puisque Lucio Marineo, « chroniqueur de Leurs Majestés Ferdinand et Isabelle, » écrit en 1517 : « A Malaga, on fait aussi de très-beaux vases de faïence. » Pourtant M. Davillier présume que l'usine déclina à mesure que celles du royaume de Valence prirent une importance plus grande et qu'elle avait cessé d'exister au milieu du XVIe siècle.

Majorque suit, dans l'ordre d'ancienneté, la faïencerie de Malaga ; son nom (*majorica*), modifié par l'euphonisme italien, a servi à désigner les faïences en général, et plus particulièrement, selon M. Robinson, les poteries à reflets métalliques, dès qu'on a essayé sur la terre classique des arts à décorer, d'après les maîtres, les vases en terre émaillée. Giovanni di Bernardi da Uzzano, fils d'un riche marchand de Pise, mentionne dans un traité de commerce et de navigation, écrit en 1442 [1], les produits fabriqués à Majorque et à Minorque, et il cite entre autres la faïence « qui avait alors un grand débit en Italie. » Le principal atelier de la fabrication majorquine était dans la petite ville d'Ynca, située à l'intérieur de l'île, non loin de la capitale.

Iviza, la troisième des îles Baléares, paraît avoir eu aussi sa fabrique, puisque M. Davillier trouve cette indication dans Vargas : « Il est bien regrettable qu'Iviza ait cessé de fabriquer ses fameux vases de faïence, destinés non-seulement à être exportés, mais encore à alimenter la consommation locale [2]. »

Mais le véritable centre de l'industrie céramique espagnole est le royaume de Valence, où les traditions peuvent remonter jusqu'à l'époque de la domination romaine. Après les siècles de ténèbres qui suivirent la chute de l'empire d'Occident, la poterie de luxe dut reparaître en Espagne vers 711, apportée par les musulmans. Quand leur domination cessa à la suite des conquêtes de Jayme Ier d'Aragon, ce roi octroya une charte spéciale aux potiers sarrasins de Xativa (ville du royaume de Valence nommée aujourd'hui San-Felipe). Cette charte porte que chaque maître faisant des vases, vaisselles, tuiles, rajolas (carreaux de revêtement) devra payer annuellement un besant pour chaque four, moyennant quoi il pourra exercer librement, sans aucune servitude [3].

Sans pouvoir préciser l'époque à laquelle commença dans le royaume de

1. Paganini, *Della Decima*, etc. Lisbonne et Lucques, 1765 ; in-4°.
2. Vargas, *Description de las islas Baleares y Pityusas*. Madrid, 1787 ; in-4°.
3. D. M. Salva, *Coleccion de documentos ineditos*, t. XVIII.

Valence la fabrication des faïences à reflets métalliques, M. Davillier ne pense pas qu'elle soit antérieure aux premières années du xve siècle : « Suivant toute vraisemblance elle fut apportée de Malaga, dont les rapports maritimes avec le royaume de Valence étaient faciles. »

Marineo Siculo dit, en 1517 [1] : « On fait en Espagne des vaisselles et ouvrages de faïence de beaucoup de sortes, ainsi que des ouvrages de verre, et, quoique dans beaucoup d'endroits de l'Espagne on fasse d'excellentes faïences, les plus estimées sont celles de Valence qui sont si bien travaillées et si bien dorées. » En 1564, Martin de Vicyana cite, dans sa *Chronique de Valence,* la ville de Biar qui possède quatorze fabriques où se font des vases, plats, etc., très-bons pour le service des maisons, car la terre y est excellente; non-seulement ces fabriques fournissent la contrée, mais elles envoient leurs produits à plus de dix-sept lieues dans l'intérieur de la Castille. La ville de Trayguera possède vingt-trois fabriques où se font de très-grands vases, des vaisselles et autres ouvrages de terre. Un autre écrivain valencien, Escolano, parle de la faïence qui s'est, de tout temps, fabriquée avec beaucoup d'élégance à Paterna, où la population chrétienne est mélangée de morisques; il mentionne aussi le bourg d'Alaquaz et les belles faïences émaillées, telles que vases et plats, qui s'y sont toujours fabriquées; puis, enfin, le bourg de Manisès, fameux pour ses faïences émaillées et ses azulejos, et, dans les environs de Valence, Monçada, Quarte, Alaquaz, Carcre et Villalonga; mais il vante particulièrement les faïences de Manisès, « si belles et si élégantes qu'en échange des faïences que l'Italie nous envoie de Pise, nous expédions, dit-il, dans ce pays des vaisseaux chargés de celles de Manisès [2]. »

Dans les *Annales du royaume de Valence,* par Fr. Diago (1613), on trouve ce passage non moins intéressant : « Il faut citer d'une manière spéciale, parmi les faïences, celle de Manisès, si bien dorée et peinte avec tant d'art qu'elle a séduit le monde entier; à tel point que le pape, les cardinaux et les princes envoient ici leurs commandes, admirant qu'avec de si simple terre on puisse faire quelque chose d'aussi exquis. »

Voilà, certes, un ensemble de documents bien précieux, groupés avec un art infini; malheureusement, car toute étude humaine doit avoir son côté faible, M. Davillier n'a pu rattacher à chacun des trois centres de la fabrication hispano-moresque un type artistique ou industriel qui permît

1. Lucio Marineo Siculo, *De las cosas memorables de España.* Alcala de Henares, 1539; in-f°.

2. Escolano, *Historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia.* Valence, 1610; in-f°.

de classer à l'avenir les poteries dorées de la Péninsule. Il admet, comme nous venons de le dire, que le vase de l'Alhambra, sorti des usines de Malaga, est la plus haute expression de l'art céramique arabe. En effet, par ses ornements de bon goût, sa forme élégante, les devises diverses semées dans son ornementation, on y sent l'inspiration d'une industrie maîtresse d'elle-même; on voit que le potier travaillait paisiblement, protégé par la puissance musulmane, et qu'en écrivant la louange de Dieu seul vainqueur, il regardait avec confiance l'étendard du croissant dressé de toutes parts sur la terre espagnole.

Ce point de départ peut conduire à des inductions lumineuses. Nous essayerons de le prouver en nous appuyant sur les fragments empruntés au travail de M. Davillier.

Établissons d'abord les caractères généraux de la faïence moresque. La pâte en est rouge, ferrugineuse, dense et sonore; l'émail stannique est plutôt gris rosâtre que blanc. Sur ce fond, naturellement doux et harmonieux, se détachent les dessins exécutés en bleu et jaune doré dans les plus anciens spécimens, en or plus ou moins nacré dans d'autres pièces, et enfin en rouge cuivreux éclatant sur toutes les fabrications postérieures à la domination moresque en Espagne.

On sait aujourd'hui que le lustre rouge est obtenu du cuivre, révivifié dans le four au moyen d'un tour de main; les reflets d'or et de nacre semblent dus au mélange du même métal avec l'argent; plus celui-ci domine, plus le dessin prend une teinte claire et douce.

Il y a là plus qu'une indication technique; il faut qu'un peuple soit avancé dans la culture de l'esprit pour comprendre les suavités d'une harmonieuse décoration, les délicatesses d'un dessin peu tranché sur le fond qui le porte, et confondant ses nuances dans une gamme presque aussi indécise que les ondes de l'arc-en-ciel. La barbarie relative des conquérants chrétiens, l'abaissement de l'industrie, obéissant à des maîtres étrangers, expliquent suffisamment les transformations des procédés et du goût, et si l'on voulait savoir avec quelle rapidité l'art de la poterie a dégénéré en Espagne depuis cinquante ans seulement, il suffirait de rapprocher les deux passages suivants, tirés, l'un de l'Itinéraire de M. le comte Alex. de Laborde, l'autre du livre même de M. Davillier : « Le bourg de Manisez est connu par ses fabriques de faïence qui emploient trente fours et occupent une grande partie des habitants; *des femmes sont employées à former les dessins* et à appliquer les couleurs... Le corps de ces fabricants a le secret d'une couleur qui prend au feu la teinte et l'éclat d'un beau bronze doré; on a essayé inutilement de l'imiter. Les chefs du corps composent eux-mêmes la couleur et la distribuent aux

maîtres qui en ont besoin. » Cela était écrit en 1808. Ceci nous donne la situation des choses en 1861 : « Cette fabrication n'a pas cessé à Manisès; mais il est vrai qu'elle est réduite à sa plus simple expression, car elle n'a plus qu'un seul représentant. Il n'y a pas longtemps, ayant remarqué à Valence, chez un faïencier, quelques pièces à reflets cuivreux, je demandai où elles se fabriquaient, et ayant appris que c'était à Manisès, je pris une tartana et m'y fis conduire.

« Après avoir traversé, pendant une heure, la fertile Huerta, j'aperçus, au milieu de la verdure, la coupole de l'église de Manisès, dont un soleil ardent faisait briller du plus vif éclat les tuiles à reflets de cuivre. Peu de temps après, j'étais chez le fabricant d'*obra dorada*, d'ouvrage doré, comme on dit à Valence. Ce fabricant est un simple *posadero* du nom de *Jayme Cassans*, qui fait de la faïence à moments perdus, quand sa modeste auberge manque de voyageurs. Son outillage est des plus simples : un tour et un four de petite dimension. *Sa femme est spécialement chargée de la décoration des pièces* qui sont, pour la plupart, des tasses, des assiettes et quelques vases de fantaisie, ordinairement d'un reflet cuivreux assez terne, et qui se vendent quelques sous, sauf les tasses, dont les reflets sont plus réussis, parce qu'on les emploie pour juger de la qualité du vin, qui laisse plus ou moins voir le fond de la tasse, suivant son degré de limpidité. »

Les types primordiaux n'ont pu se modifier beaucoup avant de passer dans les mains de copistes inintelligents ; or, si l'on saisit, dans des faïences à peu près contemporaines, des différences notables de style, il sera permis d'y trouver l'indice d'ateliers divers.

Le vase de l'Alhambra, prototype du genre moresque et de la fabrication de Malaga, a eu certes très-peu de congénères; on y voit en bleu et jaune doré des inscriptions, des arabesques et même de ces figures d'antilopes que, malgré les défenses du Koran, les Arabes et surtout les Mores aiment à reproduire. Ce riche ensemble ne se retrouve complétement sur aucun vase que nous connaissions; les *aljofainas*, ou bassins creux du musée de Cluny, n'offrent ni légendes ni figurations animales; deux plats de la riche collection de M. le baron Salomon de Rothschild sont ornés de légendes illisibles employées ornementalement; on peut donc prendre les aljofainas comme point de départ de l'ornementation courante des faïences de Malaga. Beaucoup de plats existent dans les collections analogues, et M. Scheffer a rapporté de son voyage de Syrie l'un des plus admirables et des plus anciens spécimens qui se puissent voir. Suivant nous, les deux pièces armoriées classées à Cluny sous les numéros 2019 et 2920 sont le dernier

effort d'un art près de se voir détrôner; l'aigle éployé et la fleur de lis que renferment les écussons indiquent bien le milieu du XVIe siècle.

M. Davillier fait observer avec raison que les ouvrages de ce genre ornés d'armoiries ou du monogramme du Christ peuvent avoir été produits soit avant, soit après la conquête de Ferdinand et Isabelle. « Il est certain que les parties de l'Espagne soumises à la domination musulmane avaient des rapports fréquents avec les provinces chrétiennes : des artisans mores travaillaient chez les chrétiens et réciproquement. » De là cette nationalisation de l'art arabe qui n'a jamais pu disparaître entièrement des habitudes espagnoles.

Majorque, fabrique presque contemporaine de celle de Malaga, devait avoir un genre très-voisin; en effet, si nous prenons pour exemple la pièce n° 2050 du musée de Cluny, citée par M. Davillier, et qui se spécialise par les armoiries de la ville d'Ynca, nous voyons qu'elle est enrichie de bordures et de médaillons arabesques portant une sorte de végétation ornementale riche et déliée comme certaines fougères au feuillage multiple et découpé. Le plat de Cluny, assez vif de reflet, n'est pas le plus ancien type de ce décor; nous donnons la figure d'un vase appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild, et qui, par sa forme et ses détails, semble être la fidèle expression de la pensée morisque dans l'atelier majorquin. Ici l'abondance est presque égale à ce que montre la fabrique de Malaga; seulement un jaune cuivreux un peu bistré concourt seul au charme de la pièce, et nulle teinte de bleu ne vient se mêler aux reflets chatoyants. Un fait assez curieux se manifeste dans les productions de Majorque : souvent des bordures de caractères déformés ou employés sans aucune conscience de leur signification circonscrivent les pièces; dans le plat aux armes d'Ynca, on lit plusieurs fois : H OERB. V. H OERB; sur une aiguière cylindrique à anse et à bec droit, conservée au musée du Louvre, les caractères, retournés et placés en ordre rétrograde, répètent EUBA-EUBA. Nous verrons tout à l'heure quelle est la véritable origine de ces inscriptions.

Le genre majorquin est, en général, plus grêle dans ses détails que celui de Malaga, et plus le rouge cuivreux devient vif, plus l'artiste semble se réduire à l'emploi du simple trait.

Quelques pièces à reflets ardents et d'un style qu'on peut croire originaire de Majorque se singularisent par des reliefs semés dans l'ornementation et se reliant au dessin général; nous n'oserions exprimer une opinion arrêtée sur des spécimens que leur rareté excessive ne permet pas d'étudier comparativement pour y chercher des points de contact avec les autres fabrications.

Le signalement des ouvrages valenciens devient facile en observant avec soin les collections publiques ou privées; on y distingue immédiatement deux genres : l'un, ancien, où des ornements à grands motifs, arabes de goût plutôt que moresques, se dessinent avec un jaune métallique et nacré rehaussé de distance en distance par des fleurons bleus; l'autre, plus moderne, exécuté en rouge cuivreux d'un éclat incroyable, sans mélange d'autre couleur, et dans un style bien plus voisin des lourdes compositions allemandes du XVIIe siècle que des gracieuses imaginations orientales.

M. Davillier croit que c'est de Malaga qu'ont dû venir les premiers modèles de l'industrie de Valence. Nous ne le pensons pas. L'un des plus anciens spécimens de cette fabrication est un vase conservé dans l'inestimable collection de M. le baron Gustave de Rothschild; sa forme et sa dimension le rapprochent de la pièce dont nous donnons la gravure. Seulement, les anses sont encore plus développées; le dessin courant est une succession de rinceaux déliés, terminés dans chaque enroulement par une rosace régulière. Au milieu de la panse, une figure voilée, debout, les bras étendus dans la position de la prière, et tenant une croix, est tracée en bleu. Cette orante, encore empreinte des habitudes de l'ancienne tradition chrétienne, nous reporte certainement à une date antérieure de beaucoup au XVIe siècle, et les ornements qui l'entourent n'ont rien de ceux employés à Malaga vers le même temps.

A côté des caractères de la décoration on peut encore placer d'autres signes de nature à faire reconnaître les œuvres de Valence; ce sont les devises et les emblèmes. M. Davillier réunit à cet égard d'excellents documents. Saint Jean l'évangéliste est, de temps immémorial, vénéré dans cette ville; le Verbe et l'aigle, oiseau emblématique du saint, y figurent encore dans les processions religieuses. « J'ai conservé, dit le voyageur, le programme qu'on vend dans les rues pour l'intelligence de la fête, et je vois, parmi les gravures qui l'ornent, un grand aigle couronné et enrubanné. *Ledit aigle,* ainsi s'exprime le programme, *porte dans son bec une banderole qui s'étend d'une aile à l'autre, et sur laquelle se lit cette devise :*

IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, ET VERBUM ERAT, ETC. »

Beaucoup de pièces à reflets vifs présentent la phrase complète tirée, comme on le sait, de l'Évangile selon saint Jean; nous l'avons vue sur de beaux vases en forme d'urnes, à quatre anses latérales alternant avec quatre goulots courts comme ceux des biberons. Les légendes, en carac-



VASE HISPANO-MORESQUE

de la coll. de M^r le Bon Alphonse de Rothschild

tères presque gothiques, coupaient la décoration en plusieurs zones; mais, chose inexplicable, l'un des vases portait la devise exacte, répétée à plusieurs rangs; l'autre offrait aux places correspondantes des mots sans suite et sans signification, bien que les lettres en fussent parfaitement tracées. Ces pièces appartiennent à M. Gustave de Rothschild.

Il est facile de reconnaître que les inscriptions fragmentées mentionnées plus haut, et relevées sur des faïences de Majorque, sont la copie inexacte ou plutôt incomprise du mot *verbum*, et l'on retrouve ainsi la trace de l'influence réciproque des fabriques l'une sur l'autre.

M. Davillier a relevé l'inscription *In principio erat verbum, et verbum erat aput Deum*, sur le pourtour de plusieurs plats. Une autre légende religieuse indiquée par lui est celle-ci : *Senta Catalina, guarda nos;* Sainte Catherine, protégez-nous. Or, on voit encore à Valence l'église et la place de Santa Catalina, qui datent du moyen âge.

Toutefois, les inscriptions ne sont pas toujours empruntées aux saintes Écritures; « quelques rares pièces portent des devises espagnoles, telles que : *Toda gracia nos fallece, mientras que alba no amanesse;* toute grâce nous manque, tant que l'aube ne brille pas. Ceci fait sans doute allusion à la lumière dont les faïences ont besoin pour montrer leurs reflets agréables. »

Les poteries valenciennes avaient à peu près perdu leur caractère primitif au commencement du XVIIe siècle; ceci s'explique, puisqu'en 1610 Philippe III ordonna l'expulsion des Morisques, alors maîtres en grande partie de l'industrie espagnole. Dès 1566, une pragmatique royale leur avait fait défense « de parler, de lire, d'écrire l'arabe, soit dans leurs maisons, soit au dehors, publiquement ou secrètement; défense de porter des vêtements qui rappellent ceux des Mores; défense aux femmes de sortir voilées; défense d'avoir des maisons de bains, ordre de démolir ou de supprimer celles existantes; défense de chanter des *leylas* ou *zambras* au son des instruments, et de danser à la morisque; défense de conserver des livres écrits en langue arabe; *défense aux ouvriers et artisans de travailler à la morisque.* »

Ces prohibitions étaient-elles nécessaires? On en peut douter en voyant, dès le XVIe siècle, le style valencien se transformer sous l'influence du mauvais goût, et substituer les oiseaux informes, les redondantes bouclures de guirlandes fleuries, aux charmantes arabesques de la première époque.

M. Davillier, se fondant sur une pièce de la collection du prince Soltykoff, où, parmi des dessins d'or avec ornements en bleu, on voyait un grand aigle non héraldique, estime que l'artiste avait eu l'intention de

représenter l'emblème de saint Jean, et qu'on doit dès lors rattacher cette œuvre au centre valencien. Nous n'en saurions douter, et un plat de la collection de M. Alphonse de Rothschild nous en fournit la preuve; l'aigle, non circonscrit dans un écusson, couvre de ses reflets dorés tout le centre de la composition; le reste se complète par des rinceaux arabesques coupés de fleurons bleus, type de la vieille fabrication de Valence; mais ce n'est pas tout : il est permis de croire que les usines espagnoles n'ont pas négligé d'avoir parfois une véritable marque de fabrique. Plusieurs plats valenciens du musée de Cluny portent au revers l'aigle de saint Jean, et on ne saurait ici prendre ce signe pour une allusion nobiliaire, puisque les écussons armoriés de l'avers ne contiennent pas la figuration héraldique du noble oiseau de proie.

Pour démontrer l'existence de la marque de fabrique en Espagne, il nous suffirait de citer une pièce appartenant à M. Davillier, et sortant de l'usine de Manisès. Le décor, en rouge cuivreux vif, se compose d'un personnage guerrier en costume de la fin du XVIe siècle; autour du médaillon qui circonscrit la figure s'épandent les riches arabesques à motifs de fruits et d'oiseaux. Toute la partie plate sous le fond est envahie par un grand M cursif occupant exactement la même place que les aigles symboliques de la ville de Valence. Nous allons voir tout à l'heure une autre fabrique remplacer l'aigle ou l'M par le lion du royaume de Léon.

Pour établir la forme du décor des poteries valenciennes au commencement du XVIIe siècle, M. Davillier cite les spécimens numéros 2,070 et suivants du musée de Cluny, où un écusson bandé d'argent et d'azur de six pièces et surmonté d'un chapeau de cardinal forme le centre du dessin; des personnages en costume de style Louis XIII sont placés auprès, comme en support, et le reste porte ces oiseaux déformés, ces feuillages à enroulements grossiers, ces fruits lourds et difformes introduits par la mode du temps. « C'est, sans aucun doute, de faïences de ce genre que veut parler Escolano quand il dit que les papes, les cardinaux et les princes italiens envoyaient leurs commandes à Manisès. »

Parmi les pièces que nous venons de citer comme appartenant à l'école de Valence, chacun comprendra qu'il en est beaucoup dont il serait difficile d'assigner la provenance spéciale. Quelles sont, en effet, les faïences de Biar, de Trayguera, d'Alaquaz, de Paterna, de Monçada, de Quarte, de Villalonga, de Carcre, d'Onda, d'Alcora? Comment circonscrire celles de Manisès? Dans une matière aussi neuve, grouper les types, établir les genres, c'est oser déjà beaucoup.

Ainsi, il est une espèce d'origine évidemment valencienne qui se spécialise par certains caractères de travail; sur les bords des plats, sur le

pourtour des coupes, l'ouvrier, pendant que la terre était encore molle, a creusé au pouce des enfoncements disposés en alternance, tantôt en dessus, tantôt en dessous, dont l'effet, sans être remarquable au point de vue ornemental, rehausse de beaucoup l'éclat de l'or brillant employé au dessin. Celui-ci, il faut le dire, est peut-être plus sobre, plus sévère que dans les ouvrages de Valence et de Manisès; on y sent encore la grande influence arabe, et nous y verrions presque une inspiration puisée dans les œuvres de Majorque et de Malaga. La collection de M. Salomon de Rothschild contient en ce genre des spécimens hors ligne; ce sont des plats armoriés du XVI[e] siècle et une coupe de style valencien avec la légende *verbum erat*.

A côté de ces pièces, dont le façonnage sort des habitudes hispano-moresques, vient se ranger une nombreuse famille de plats et autres vases, remarquables précisément par le soin avec lequel la terre a été travaillée. Non-seulement l'umbo des plats se relève au centre, entouré de moulures en relief, mais encore des rayons terminés en arcades divisent le fond de la pièce; des cordons disposés en lacs d'amour saillissent sur son marly, ou même celui-ci se divise en godrons inclinés d'une excessive richesse. Parfois les godrons se répètent autour de l'ombilic, et la pièce tout entière rappelle la disposition des plats élégants en émail de Venise.

Nous venons de toucher ici une comparaison surprenante au premier moment, mais dont l'exactitude frappe après le plus léger examen. Lorsqu'on observe, au musée de Cluny, le curieux plat de faïence, n° 2,963, dont les divisions en relief sont alternativement décorées en bleu tendre et en or pâle à fins motifs, on est saisi de son étroite ressemblance avec les émaux dont nous venons de parler, et l'on se demande si les deux ouvrages ne doivent point avoir une commune origine. On doit remarquer, d'ailleurs, qu'il n'existe aucune parité entre le décor des pièces godronnées et les autres poteries hispano-moresques. Ici le fond est constamment formé d'un travail chiné très-fin, ou d'un losangé rehaussé de points d'or, imitant les imbrications de la pomme de pin; lorsque l'artiste a voulu obtenir des effets tranchés, il a couvert du vernis chatoyant des bordures tout entières, des godrons alternant avec ceux presque blancs, se permettant tout au plus, pour atténuer la lourdeur d'un fond d'or plein, de réserver dans la masse des espèces de roues à six rayons ou de petites rosaces ornementales. Et, chose singulière, ce genre chiné à reliefs, où l'on ne retrouve presque aucune trace des premières compositions arabes de l'Espagne, est l'un des plus répandus. La collection du Louvre, le musée de Cluny, celui de Sèvres possèdent d'ad-

mirables spécimens. Le plat orné de lacs d'amour existe, chez M. Salomon de Rothschild, avec d'autres pièces que, par un tact naturel, le possesseur a placées dans ses vitrines, auprès des émaux vénitiens.

Pourquoi se refuserait-on à admettre la possibilité d'une fabrication italo-moresque pour la faïence, lorsqu'on sait avec quel art les colonies arabes ont travaillé en Sicile ou à Venise les métaux, la damasquinerie et l'émail? Que M. Davillier, après de savantes recherches, débordé par les matériaux qui lui prouvaient combien a été considérable l'exportation en Italie des ouvrages en faïence espagnole, ait douté de l'existence des poteries dorées de la Sicile, cela ne saurait surprendre; tel est le résultat inévitable d'un travail monographique. Mais, en oubliant les livres et en touchant les pièces, le savant amateur modifierait ses premières impressions.

Les deux vases rapportés de Sicile et placés au musée de Sèvres, bien qu'ils soient décorés de légendes arabes, de lions et d'ornements rappelant le style du vase de l'Alhambra, peuvent-ils être rapprochés des fabrications anciennes de Malaga? Non; l'émail, les couleurs, le mode de cuisson, tout en diffère. Ici, c'est une fabrication grossière, inexpérimentée; là-bas, c'est un art dans toute sa puissance et sa liberté. Les Arabes ont donc fait en Italie, avec les matériaux du sol, une poterie inspirée peut-être de celle de Malaga, mais très-inférieure. Pourquoi des Morisques, vaincus par les chrétiens, chassés de leur paradis terrestre, n'auraient-ils pas préféré l'exil volontaire au contact perpétuel de leurs conquérants? La collection de M. Salomon de Rothschild, qu'il faut si souvent citer pour les choses hors ligne, va nous offrir deux pièces de nature à faire naître de sérieuses réflexions sur l'existence des vases italo-moresques. L'une est un plat à reliefs, avec ses fonds chinés, qui porte au pourtour une inscription latine en beaux caractères romains, commençant ainsi : NON TUA CLAVDIA. L'autre est une élégante coupe au vernis ivoiré que décorent des bandes à dents, des fonds losangés et des guirlandes de feuilles dans le style de Majorque; au fond de la vasque, un cartouche entouré de rinceaux d'acanthe porte le nom DIANA; un cartouche semblable répété à l'extérieur ajoute : TE BELLA. L'artiste arabe qui traçait ceci avec l'or adouci de Majorque travaillait certes dans un centre italien, et non dans les ateliers avilis de sa patrie conquise.

L'existence de fabriques italo-moresques peut seule encore expliquer l'origine des vases bleus à dessins d'or dont parle M. Davillier, sans en attribuer la fabrication à l'Espagne. Qu'ils aient été faits à Calata-Girone, en Sicile, ou ailleurs, ils sont sous nos yeux, et leur style annonce une main arabe. Or, ils ne tiennent par les détails à aucune école espagnole. Ce ne sont pas, d'ailleurs, les seuls produits qu'il faille restituer à l'Ita-

lie; les vases nombreux qu'on voit dans les collections, à Sèvres, à Cluny (nos 2,054, 2,055, 2,959 à 2,961), ont-ils le moindre point de contact avec les fabrications espagnoles? Leur décor est unique. Dans des colonnes dessinées par un simple trait bleu s'élance une tige alternativement chargée, d'un côté, d'une fleur en rosace, de l'autre, d'une feuille à trois lobes profondément découpés. Ce dessin, en bleu assez pâle, est entouré par des points, des lignes transversales, des tortillons en rouge cuivreux très-vif, en sorte que la végétation, imitée probablement de celle du *ranunculus acris*, ressort sur un fond chatoyant presque chiné. Souvent le milieu des pièces porte le monogramme du Christ en caractères gothiques purs ou des armoiries variées. Or, par une particularité étrangère aux habitudes de l'Espagne, des couleurs autres que le bleu et l'or ont servi à compléter les figurations héraldiques. Ce genre, évidemment traité par une main arabe, est si bien italien sous tous les autres rapports, que M. Riocreux l'a classé, au musée céramique, à côté des plus anciennes majoliques.

Revenons à l'Espagne et à ses faïences dorées, pour y parler d'une fabrication essentiellement intéressante par sa finesse, son style à part et l'époque qu'elle indique. Il existe au musée de Cluny deux plats cotés 2,056 et 2,057, dont l'un porte l'écu écartelé de Castille et de Léon et l'autre les armoiries d'Aragon-Sicile; leur forme simple est essentiellement moresque, et le reflet décorant, assez adouci, rappelle les plus anciens produits de Majorque. Mais un décor singulier entoure les armoiries; des bandes, les unes rayonnantes, les autres coupant les premières à angle aigu, semblent imiter une étoffe rayée. Chaque grande bande est subdivisée en colonnes, alternativement remplies d'un haché croisé très-fin et d'une imbrication à trois traits larges, rappelant le vair héraldique. Ces deux plats sont marqués, au revers, d'un lion qu'on peut prendre pour une marque de fabrique.

Si l'on attachait une valeur absolue à ce signe, il faudrait probablement chercher la fabrique où il a été tracé dans l'ancien royaume de Léon; ici les indications manquent, même dans le travail si abondant de M. Davillier.

Pour résumer ce qui précède, voici comment nous proposons de classer les faïences arabes à reflets métalliques :

BLEU ET REFLETS DORÉS PAR MASSES ÉGALES.

Style essentiellement moresque.

Fabrique de Malaga : dessins riches et compliqués de détails. — Rameau sicilien : même genre, dessins moins nets.

OR ADOUCI SANS MÉLANGE DE BLEU.

Style moresque.

Fabrique de Majorque : dessins à motifs délicats, presque grêles. — Rameau italien : même genre, avec tendance à l'imitation italienne.

Fabrique du royaume de Léon? Dessins rappelant les étoffes.

OR ADOUCI MÊLÉ DE QUELQUES ORNEMENTS BLEUS.

Fabrique ancienne de Valence : arabesques à motifs pleins.

OR VIF SANS MÉLANGE.

Fabrique de Valence et de Manisès, après le XVI[e] siècle : style lourd; influence flamande.

FOND BLEU A DESSIN D'OR ROUGE.

Fabrication sicilienne dite de Calata-Girone : dessins à petits motifs répétés.

BLEU MÊLÉ DE TRAITS D'OR VIF.

Dessin à feuilles de renoncules. — Italie.

FAÏENCES A RELIEFS ET GODRONNÉES.

Fonds chinés.

Genre vénéto-moresque : influence de l'école majorquine.

Certes, cette classification ne nous paraît pas irréprochable; nous ne la donnons que pour appeler l'attention sur les coupes diverses que nous avons pu reconnaître. M. Davillier fait remarquer avec raison qu'aucun document n'éclaire l'histoire des produits de Barcelone, de Murcie, de Morviédro, de Tolède, mentionnés brièvement dans quelques auteurs anciens.

L'intelligent descripteur des faïences dorées a négligé lui-même de parler des pièces blanches, vertes ou diversement colorées auxquelles Marineo Siculo fait allusion en passant. La décadence de l'obra dorada, en Espagne, n'a pas été précisément celle de la faïencerie, et Valence, Manisès, Alcora ont consacré de louables efforts à créer un genre voisin de la poterie artistique italienne. Les sujets religieux tracés sur les car-

reaux de ces diverses fabriques valent la peine qu'on les décrive, et nous ne pouvons qu'engager M. Davillier à continuer son œuvre en donnant sur les usines plus récentes de la péninsule une histoire aussi substantielle, aussi savamment élaborée que celle qui a mis en lumière les fabrications moresques. Cette histoire ne manquera pas, pour nous Français, d'un intérêt réel; en parlant des efforts tentés par le comte d'Aranda pour doter sa patrie d'une fabrication rivale de la nôtre, M. Davillier pourra mentionner ces usines du Midi qu'il connaît si bien, et où le noble ministre venait chercher les artistes capables de remonter le niveau de la faïencerie d'Alcora.

Si nous nous montrons exigeant envers l'auteur de l'*Histoire des faïences hispano-moresques*, il nous le pardonnera. Succès oblige; si son opuscule avait moins de mérite, nous ne serions point tenté de lui demander d'en combler les lacunes ou plutôt d'en étendre la portée.

ALBERT JACQUEMART.



EXPOSITION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LYON

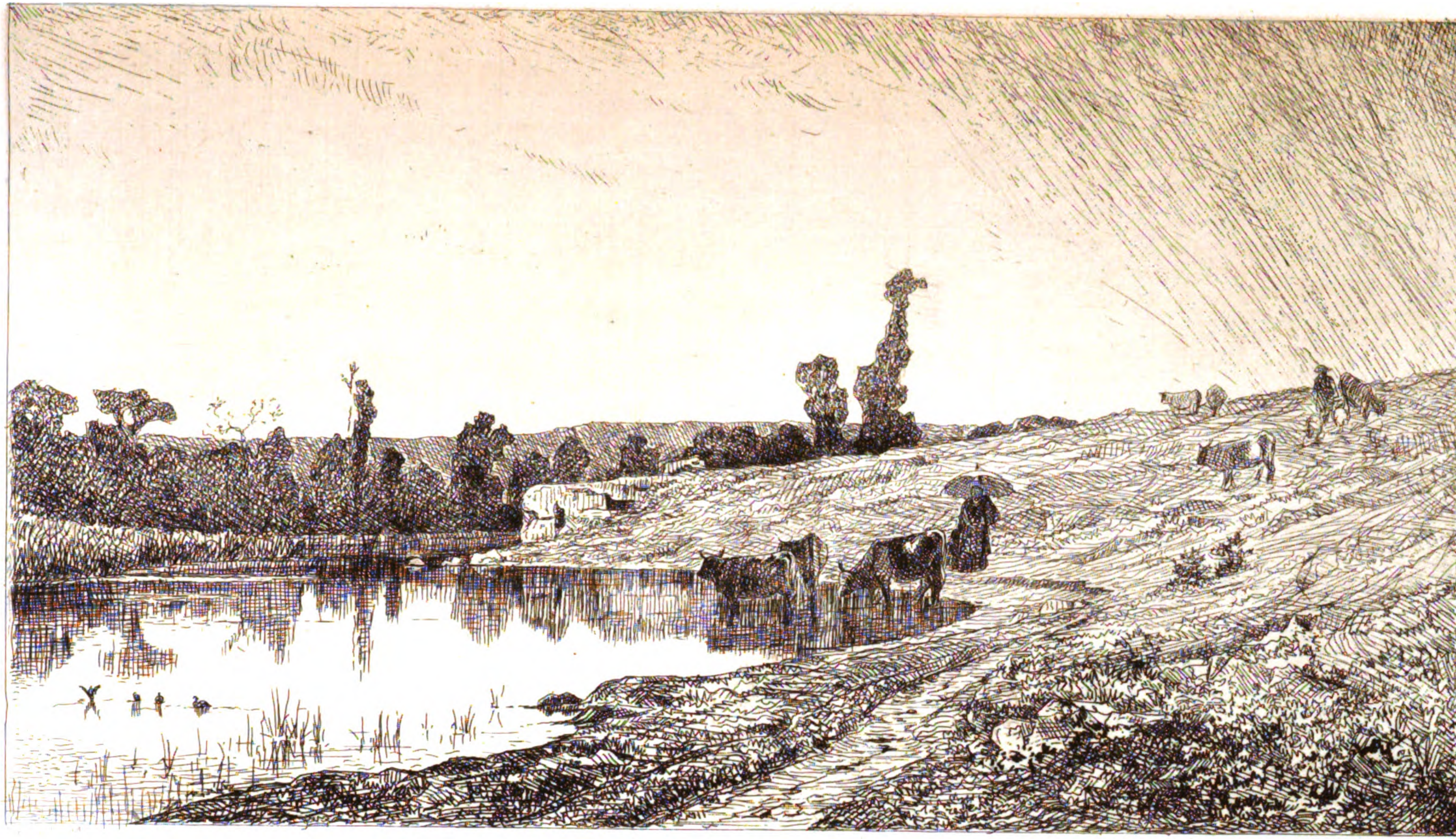
Lyon, 10 février 1862.

Vous avez désiré, mon cher directeur, que j'abandonne pour quelques jours l'hôtel Drouot et ses agitations maladives, et que j'aille demander à cette Société lyonnaise qui nous est si fraternellement sympathique ce que ses efforts ont pu réaliser cette année encore pour la cause des beaux-arts.

J'avais donc un grand désir d'étudier sur son propre terrain cette école dans laquelle murmurent des élèves insoumis, et de revoir cette galerie des peintres lyonnais que nous avions parcourue ensemble l'an dernier. Malgré l'éloquence des réclamations de la Société des Beaux-Arts elle-même (réclamations dont M. Paul Mantz s'était fait ici l'écho l'an dernier), la municipalité lyonnaise n'a point encore assigné de local particulier à l'exposition des peintres vivants. Chaque année une barrière de planches s'élève brutalement devant les tableaux de maîtres consacrés par le temps, rendus illustres par une renommée européenne, devenus l'aliment le plus pur que l'on puisse offrir à la foule et aux études des jeunes gens. Une ventilation insuffisante peut causer à ces toiles les plus graves dommages, et c'est avec un sentiment d'amertume dont on ne peut se défendre que l'on cherche à deviner l'*Ascension* du Pérugin à travers un envoi de l'école de Dusseldorf.

Encore un reproche : — car noblesse oblige, et l'on peut dire ses vérités à la seconde capitale de l'empire ; — si l'on cache sans pitié dans ce palais Saint-Pierre les maîtres anciens, on y place si mal les maîtres contemporains que le résultat est presque le même. A tous égards, la *Mort de Marc-Aurèle* compte dans l'œuvre de M. Delacroix, et l'intention du ministre, en l'offrant à l'un des premiers musées de la France, n'était assurément point qu'elle fût accrochée, à vingt pieds de haut, dans l'angle d'une salle, au-dessus d'une fausse porte, comme un trumeau passé de mode, et sous l'action meurtrière d'un jour qui la frise de profil. Nous ne voulons la mort de personne ; mais, de grâce, que l'on descende au plus vite quelque Bonnefond, et que l'on rende à M. Eugène Delacroix une place plus digne du rang qu'il occupe dans l'art contemporain.

Mais j'ai hâte de terminer ces récriminations et de parcourir l'exposition de cette Société si dévouée aux intérêts des artistes. Vous n'ignorez plus, monsieur, depuis l'excellent travail de M. Léon Lagrange, que la Société des Arts à Lyon a été fondée en 1836 ; qu'après avoir heureusement traversé les crises les plus graves, elle fonctionne aujourd'hui avec une régularité parfaite ; que ses revenus sont relativement considérables, et que ses achats antérieurs l'ont favorablement notée dans les ateliers français et étrangers. Ce n'est pas, suivant moi, que la Société ne doive modifier profondément son système d'acquisition, et au lieu de diviser une somme importante



L'ÉTANG DE FRIGNON.

à Creys (Isère)

Gazette des Beaux arts

Imp. Delâtre, Paris

en un grand nombre de lots, la jeter, au contraire, sur quelques œuvres de choix. Mais ce conseil a déjà été donné à maintes reprises : il a reçu à Nantes, l'an dernier, un brillant accueil, et nous ne doutons plus qu'il ne soit également accepté et mis en pratique à Lyon.

Le livret de cette vingt-sixième exposition contient 673 numéros. Nous désirerions qu'il fût précédé de la liste des acquisitions faites à l'exposition précédente, ou au moins des récompenses décernées, ainsi que de la mention des travaux décoratifs exécutés dans la ville. Il ne contient qu'un nombre assez restreint d'envois parisiens. Nous y trouvons les noms amis de Bartholdi, de Corot, de Jules Breton, de Timbal, de Claudius Popelin, d'Alfred Charpentier, de Chevrier de Châlons, de Xavier de Dananche, de Théodore Frère, de Girardon, de Loubon de Marseille, de Schitz de Troyes; mais, à peu d'exceptions près, nous ne trouvons que des œuvres déjà connues à Paris. Vous savez que la ville de Nantes a acheté, entre autres, la *Charlotte Corday* de M. Baudry, quinze mille francs. Tant que la ville de Lyon n'imitera pas cet intelligent exemple, elle court grand risque de ne recevoir que de ces toiles insignifiantes, décrochées négligemment de l'atelier, ou sortant des officines des entrepreneurs d'expositions provinciales. Je pourrais vous faire sourire en vous racontant qu'un certain peintre a envoyé, pour la seconde fois, un petit tableautin, lequel a déjà parcouru, sans doute, une vingtaine de chefs-lieux; mais les organisateurs de l'exposition, qui avaient grand droit à le laisser dans sa caisse, se sont spirituellement vengés en lui donnant place au grand jour.

Je ne vous écrirai rien, si vous le permettez, touchant l'école de Dusseldorf. Je n'aurais aucun nom marquant à vous signaler, et j'éprouverais vraiment quelque honte à contrister de dignes étrangers qui ne menacent point de faire école en France.

Le plus indépendant, à coup sûr, des artistes lyonnais est M. Bellet du Poizat. La critique parisienne l'a déjà accueilli avec une distinction marquée. Dans les *Belluaires* du Salon de 1861, elle a salué moins encore ce qu'il donnait que ce qu'elle sentait en lui. Nous avons ici, de lui, une *Tête de Femme,* encapuchonnée dans une mante de couleur foncée : c'est un pastel d'une grande énergie; — et un *Christ prêchant dans la barque :* la composition est faible et mal agencée, l'exécution malhabile; l'homme qui porte des filets sur son épaule est d'un dessin insuffisant, et l'esclave noir qui tend une voile du même ton que la voile elle-même; mais le Christ est rayonnant, le paysage est d'une grande beauté : il est brillant et sévère à la fois; les lignes d'horizon sont nobles et les accidents sont bien inventés. Quelles que soient les critiques que l'on puisse faire à M. Bellet du Poizat, il n'en est pas moins évident qu'il a le sentiment (si rare!) de la vie universelle, l'intuition du panthéisme; c'est de l'air qui baigne ses seconds plans, de la lumière qui enveloppe ses arbres, un souffle sincère qui agite son œuvre. Il sent comme M. Eugène Delacroix; on a pu croire un instant qu'il le pastichait; mais il ne saurait à ce point simuler le charme de la couleur dans ses combats avec la lumière et avec les mille variations du ton, s'il n'était véritablement un artiste de race. Que M. du Poizat tende cependant désormais à éviter ce terrible rapprochement.

Dois-je vous avouer, monsieur, que la peinture de M. Bellet du Poizat est peu populaire à Lyon? Cela se comprend facilement, parce qu'il représente une manière dont les défauts sont palpables et les qualités toutes de sentiment. On lui préfère de beaucoup M. Ranvier, dont le tableau, *les Vertus s'en vont*, est loin d'être indifférent, mais qui séduit surtout par le maniérisme de la mise en scène et la préciosité de l'exécution. Pour nous, nous pensons que M. Ranvier a encore beaucoup à apprendre, et nous

voudrions presque, en revanche, que M. James Bertrand désapprenne un peu de ce qu'il sait trop bien. Les *Chrétiens recueillant les martyrs noyés dans le Tibre* feraient honneur aux meilleurs grands prix de l'École des beaux-arts. Au reste, M. James Bertrand habite Rome, et c'est à travers les joints de la porte de la villa Médicis qu'il a surpris les recettes en vogue. Toute cette scène est incontestablement bien composée, mais où est la passion? Le peintre a-t-il été ému une seule minute, soit en jetant son groupe sur la toile, soit en cherchant ses épisodes, soit en modelant ses visages correctement impassibles? Les lignes du paysage, le ton du ciel, la forme des nuages, viennent-ils au moins apporter au drame leur part d'émotion? Assurément non; cependant le tableau de M. James Bertrand est désigné pour être acquis.

Le *Môle de Naples,* de M. Reynaud, l'élève de M. Loubon, réunit des types énergiques peints avec une certaine audace, mais la cohésion n'existe pas assez dans cette vaste toile qui méritait tout simplement d'être traitée en tableau de chevalet.

M. Appian est de la famille des maîtres, et je suis vraiment embarrassé pour vous dire lequel je préfère de ses cinq tableaux. Un *Chemin à Creys* (Isère), qui n'est presque qu'une étude, enlevée à la pointe d'une brosse savante, met peut-être le mieux en relief ses qualités de sincérité et d'audace. C'est un chemin de sable, couronné par un bouquet d'arbres, et le long duquel monte péniblement un chariot traîné par deux bœufs; il y a là du soleil, du vrai soleil, et cette note ardente est ici d'autant plus remarquable que le talent de M. Appian, de même que celui de Daubigny, se complaît plus volontiers aux tons gris et aux effets perlés. C'est dans cette gamme que sont conçus *l'Abreuvoir* et *l'Étang de Frignon.* Tout ce que nous pouvons recommander à M. Appian, c'est de préciser davantage ses formes et de redouter quelques touches un peu noires qui, çà et là, sous prétexte de vigueur, font quelquefois tache. Ses fusains ont conquis depuis longtemps une juste réputation.

M. Hector Allemand a, le premier, et ce n'est pas un mince mérite en province, levé l'étendard contre les pseudo-paysages des Valenciennes et des Bidault. C'est dans une étude incessante de la nature qu'il a puisé toutes ses forces et toutes ses consolations. Il faut avoir feuilleté ses innombrables dessins, regardé ses études sans nombre, pour se rendre compte de son incroyable habileté d'exécution, juste récompense d'aussi nobles efforts. Ces nuages d'or qui se groupent à l'orient pour faire un dais à l'astre-roi, ces lueurs mourantes qui illuminent encore l'horizon lorsque le soleil a disparu, M. Allemand sait les fixer d'une traînée de fusain, d'un rehaut de crayon blanc, d'un coup de pinceau; et son crayon, délicat et vaporeux pour les marécages de la Bresse, prête aux montagnes de la Corrèze des silhouettes vraiment poussinesques. Les trois toiles qu'il a envoyées renferment toutes ces qualités: le *Vallon de Vasseras* est peint d'un style qui n'est point conventionnel, mais le naturel nerveux et fin du maître est plus sensible dans les *Pâturages sur les bords de la Bourbre:* sous un ciel vibrant, quelques vaches viennent boire à un ruisseau, au pied d'arbres élégants dont les fûts laissent entrevoir de frais horizons. L'exécution du *Chemin de la Mouche* nous a semblé manquer de fermeté, mais le site est choisi avec un sentiment digne des Hollandais.

Le paysage de M. Servan nous a rappelé ces Champs-Élyséens que Fénelon a dessinés d'une plume si suave: « Mille petits ruisseaux d'une onde pure arrosent ces beaux lieux et y font sentir une fraîcheur délicieuse. Une lumière pure et douce se répand autour des corps... Elle n'éblouit jamais et porte dans le fond de l'âme je ne sais quelle sérénité. » Telles sont les paroles du poëte, telle est aussi l'impression que donne ce beau paysage, œuvre véritablement estimable, qui appartient au musée de

Lyon, et qui démontrera aux yeux du public, par son seul voisinage, que l'on peut chercher le style autre part que dans les gravures d'après Francisque Millet, et que le sentiment dans les œuvres d'art est un reflet adouci de la beauté éternelle.

Nous aimons peu, pour notre part, les envois de M. Chevallier. Les arbres tendent à imiter les silhouettes distinguées de ceux de Théodore Rousseau, mais le dessin en est grêle, la verdure crue ou affadie, et le ciel lourd et sombre pèse dans tous ces cadres comme une lame de plomb; les prairies sont surtout remarquablement fausses et sans perspective. En revanche, les *Dessous de bois* de M. Joannin offrent des colorations d'une énergie singulière et inattendue. Les verts sont poussés jusqu'aux dernières limites de la tonalité; les ombres sont mystérieuses, et de chaudes effluves viennent mourir sur l'eau tranquille d'une mare, comme les soupirs d'une poitrine haletante. M. Joannin est doué d'un véritable tempérament de coloriste.

M. Ponthus-Cinier recommence imperturbablement, chaque année, des variations sur un même thème : étant donné, au premier plan, des fougères aux feuilles alignées et espacées en dents de peigne d'ivoire du XII[e] siècle, au second plan quatre rochers superposés en blocs de houille, à l'horizon un temple circulaire profilé sur un ciel d'outremer pur, composer avec ces éléments traditionnels un paysage : est-ce là ce que murmurent « l'horreur des bois et leur vaste silence »?

Un des grands avantages des expositions provinciales, c'est de mettre en lumière des morceaux excellents qui n'ont pu obtenir qu'une attention distraite aux expositions parisiennes. Tel avait été le sort du *Vase de fleurs* de M. Chabal-Dussurgey. Bien qu'il ait eu les honneurs du salon carré, la critique, sollicitée par les tableaux d'histoire et les paysages, absorbée par la tyrannie des noms consacrés, n'a pu jeter qu'un regard rapide sur cette composition hors ligne. Elle porte l'empreinte d'un esprit logique et ferme; aux charmes d'une couleur discrète et sobre, elle joint la science la plus consommée du dessin, et il est telle tulipe dont le raccourci est aussi digne de respect que celui du bras d'une Muse, telle pivoine dont les attaches sont aussi savantes que celles de la rotule d'Agamemnon. Le vase de porphyre dans lequel plongent les tiges donne au groupe une stabilité souveraine. Le modelé, réduit à ses principes les plus élémentaires, est magistral; et lorsque le temps aura doré de sa patine la coloration un peu froide aujourd'hui de cette gerbe pleine de fantaisie et de hardiesse, l'école moderne comptera un véritable chef-d'œuvre de plus. Nous espérons bien que la ville de Lyon ne laissera pas partir cette toile d'un de ses enfants que la croix d'honneur a déjà récompensé à l'Exposition de 1855.

Si M. Chabal-Dussurgey excelle à fixer le caractère de la fleur, M. Maisiat en exprime délicatement l'âme. Aussi choisit-il de préférence les fleurs dont les détails sont en quelque sorte incertains, mais dont la masse est pleine de séductions. Les *roses thé*, les *roses mousseuses*, ont servi mille fois aux poëtes pour désigner l'incarnat de la jeunesse et cette fraîcheur diffuse de l'adolescence féminine. Les compositions de M. Maisiat ont aussi la beauté du diable, mais elles n'ont pas les lignes sévères de la beauté qui résiste aux outrages du temps. Le sens éminemment artiste de M. Maisiat devrait l'avertir qu'à la distinction de la palette il faut joindre la fermeté du pinceau.

C'est cette alliance que tente, et non sans succès, M. André Perrachon. Élève de Saint-Jean, qui fut beaucoup trop exalté de son vivant, mais dont on ne peut nier les qualités brillantes, M. Perrachon a traversé aussi l'atelier de M. Chabal-Dussurgey. Son talent, sans qu'il s'en rende probablement bien compte, s'est formé à ces deux influences contraires. Il a acquis auprès de ces deux maîtres une prodigieuse habi-

leté de main, et une sagesse relative d'arrangement. Les tableaux de M. Perrachon sont extrêmement recherchés à Lyon, et on ne saurait que donner des encouragements à ce jeune et consciencieux artiste, qui consacre à l'art pur les courts repos que lui laisse l'art industriel.

Je relis ces pages, mon cher directeur, et je suis effrayé, eu égard à l'espace que vous me réservez dans la *Gazette*, du peu que j'ai dit, et de tout ce qui me resterait à dire. Je ne vous ai parlé ni des *Fruits* appétissants, mais un peu mûrs, de madame Puyroche-Wagner; ni des *Trois couronnes* de M. Reignier, professeur à l'École des beaux-arts : une couronne de cyprès, une couronne de roses et une couronne de laurier qui, en descendant un ruisseau, se récitent des vers comme les bêtes du bon La Fontaine; ni de la *Glaneuse* de M. Breton, acquise par la ville; ni de M. François Lepagnez, qui p int les *Bords de la Saône* aussi bien que le ferait Corot, ni d'un *Effet d'incendie à la Vitriolerie*, qui pourrait être signé Van der Neer, et qui est modestement signé L. Carraud. Je n'ai rien dit non plus de M. Doze, peintre de Nîmes, et de ses deux panneaux décoratifs représentant *Mater Dolorosa*, *sainte Hélène*, *saint Jean* et *saint Louis*, et qui unissent à une rare puissance de tons de singulières délicatesses; ni de vingt autres morceaux excellents par les intentions ou par le rendu.

Mais je ne veux cependant point clore cette trop rapide et trop courte étude sur un centre véritablement artiste, sans vous parler des bustes d'*Ozanam* et de *Saint-Jean*, le peintre de fleurs, par M. Fabrich. Le premier est un peu froid, mais on le dit ressemblant; le second est de beaucoup supérieur; les yeux flottent dans une rêverie intelligente, le front est accusé par de grands plans, et les cheveux sont largement massés. Enfin, M. Bonnet, qui a exécuté dans les monuments publics de très-remarquables travaux, n'a envoyé cette fois qu'un buste du docteur Gensoul, commandé par le Musée. M. Bonnet est un des meilleurs élèves de Dumont.

P. S. — Ce n'est pas en vain, monsieur, que je suis dans la patrie de J.-J. de Boissieu, qui est toujours la patrie des eaux-fortes. Nous parlerons un jour dans la *Gazette* de celles que M. Allemand fait mordre avec tant de goût. M. Appian vient de nous en donner une d'après un de ses tableaux : c'est le début d'un maître.

PHILIPPE BURTY.

La Cinquantaine, gravée par M. Karl Girardet, d'après M. Knaus. — Paris, Goupil et Cᵉ; 1861.

Pour un homme qui est à la tête d'un commerce d'estampes européen et transatlantique, c'était une excellente idée que de faire graver par M. Karl Girardet *la Cinquantaine* de M. Knaus. L'estampe devait avoir autant de succès que le tableau, et ce n'est pas peu dire. On se rappelle, en effet, combien fut trouvée charmante à Paris la composition de M. Knaus, et nous savons tous qu'en fait d'art et de goût l'Europe admire volontiers sur parole ce que nous avons admiré.

Quelle finesse d'observation dans l'arrangement de cette scène rustique! Quel heureux mélange de malice et de bonhomie! Que d'intentions spirituelles à côté des choses les plus naïves! Et quel art de particulariser, de localiser les physionomies, et d'indi-

quer ainsi, plus encore que par la facile ressource du costume, l'exacte géographie du tableau ! Il y a là un parfum d'honnêteté qui est tout à fait protestant et germanique, et l'on voit bien, à ces airs de tête, qu'on est dans un État de la Confédération, car toutes ces figures qui parlent, parlent allemand; et ces jolies filles, si blondes, si fraîches, si *nature*, mâchent doucement le caillou saxon, comme dit Paul de Saint-Victor. Heureuses figures! elles ont un air de famille et avec cela une individualité profonde; chacune a sa valeur, son caractère. son expression intime, sa physionomie impossible à confondre avec une autre; mais l'attention se porte naturellement sur le principal groupe auquel nous ramènent tous les regards de l'assemblée, je veux dire sur ces deux époux qui, après un demi-siècle de bon ménage, se retrouvent sous le grand chêne, au même endroit où ils avaient ouvert le bal de leur mariage et où ils vont s'épouser en secondes noces. L'homme a quelque chose comme soixante-quinze ans, la femme en a soixante-dix au moins : — on ne se marie pas jeune dans le Nord. — Cependant, beaucoup mieux conservée que son mari, elle n'en paraît guère que cinquante. Elle sourit, et tout le monde sourit avec elle; seul le vieillard garde une contenance grave, et contient l'effusion d'une tristesse religieuse et résignée. Que de souvenirs se pressent dans cette tête vénérable, sous ces rares cheveux blancs, longs et soyeux, qui ont remplacé la vivante et plantureuse chevelure de la jeunesse! Voulez-vous savoir ce qu'étaient il y a cinquante ans ces deux époux? Le peintre a eu la délicatesse de nous les montrer tels qu'ils ont dû être alors, sous les traits de deux jeunes amoureux, deux fiancés sans doute, qui, se tenant aussi par la main et gracieusement penchés l'un sur l'autre, sont comme les portraits rétrospectifs des deux vieillards.

Bien que le cadre soit rempli et la composition nombreuse, il ne s'y trouve ni trop de figures ni trop de détails. Tel Flamand des vieux jours n'eût pas manqué de rassembler sur le devant de sa toile des chaudrons, des cruches, des vases à rafraîchir, des verres à boire et cent autres ustensiles, sous prétexte que Téniers avait fait jadis étinceler son esprit dans ces humbles accessoires : plus discret, plus intelligent de ce qu'il fallait ménager dans une scène où devait dominer le sentimentalisme allemand, M. Knaus s'est interdit le médiocre avantage de passer au tripoli les cuivres bossués, les casseroles encore chaudes, de piquer des lumières sur les pots d'étain, de peindre enfin grassement la batterie en désordre d'une cuisine grasse. Il a été, au contraire, fort sobre de ces ustensiles qui se prodiguent ordinairement dans les fêtes de la peinture. Tout le premier plan de sa composition est un grand repos qui force les yeux à regarder les principaux personnages, détachés de la foule par le ton noir de leur costume puritain. En homme d'esprit, le peintre s'est moins appliqué à rendre matériellement les choses qu'à exprimer moralement les personnes. Sacrifiant, ou du moins subordonnant à propos son paysage, il a fait valoir à différents degrés toutes ses figures: ici le vieux garçon d'honneur de cette noce semi-séculaire, là le gendre et la fille du couple remarié, avec leurs beaux enfants roses aux cheveux d'or, dont l'un tient dans ses petits bras l'immense tricorne de son grand parent, et les petits mômes ébahis, et les gamins du village qui sifflent dans leurs doigts, et les titulaires de l'orchestre, violon, flûte et basse, et les trois soldats en retraite qui ont dû servir jadis au régiment Ducal-Cravate ou de Nassau-Saarbruck.

En rendant compte ici même du Salon de 1859, notre collaborateur M. Paul Mantz, qui a toute autorité en ces matières, avouait son hésitation à reconnaître dans M. Knaus un véritable tempérament de peintre. « Son exécution, disait-il, si attentive, si désireuse de bien dire et de tout dire, manque de hardiesse et de solidité. » Il y a du

vrai dans la sévérité de ce reproche, mais si le peintre l'a souvent encouru, l'estampe du moins ne nous en dit rien. Dans la version du graveur, surtout quand c'est un graveur passé maître comme M. Girardet, les défauts du peintre disparaissent complétement, et ses qualités seules sont en lumière.

Nous avons sous les yeux l'eau-forte de M. Karl Girardet, et, dans ce premier état, sa belle planche accuse encore mieux l'habileté de l'artiste, notamment l'intelligence avec laquelle il calcule la largeur et l'espacement de ses tailles pour se réserver d'y revenir avec la pointe sèche et le burin, et d'y exécuter ainsi ces derniers raccords qui sont les glacis de la gravure. Quant à exprimer la diversité des substances par le choix et la variété des travaux, c'est un jeu pour lui. Les chairs jeunes, pleines et fraîches des jeunes filles de Nassau, le graveur les a empâtées de points délicats et ronds; le linge, le drap, les fourrures, le feutre, le feuillé des arbres et les rugosités de l'écorce, et les inégalités du terrain, et le bois lisse et sonore de la contre-basse, toutes ces choses sont attaquées avec une sûreté, une vivacité, une souplesse qui se font mieux voir encore dans la liberté des préparations que dans l'effet de la planche achevée. Et cela doit être, car il ne convient pas que le traducteur nous occupe de lui, et il a d'autant plus de mérite qu'il s'efface pour mieux faire valoir l'original.

M. Karl Girardet nous promet un pendant à cette grande et belle gravure; et ce pendant, il est tout près d'être terminé : c'est *la Noce* de M. Brion, l'œuvre capitale de la peinture de genre au Salon de 1861. Tous ceux qui ont vu cette exposition se souviennent des trois charmants tableaux du peintre alsacien, qui composaient comme une trilogie des mœurs de sa province : *le Bénédicité, le Repas* et *la Noce*. Pour celui-là, on ne pouvait trouver son exécution insuffisante, car M. Brion a une manière robuste, généreuse et ferme, et il ajoute cette qualité essentielle à tous les talents qui ont valu à M. Knaus la vive sympathie du public. Comme lui, M. Brion s'attache à l'individualité des physionomies, au choix des modèles, à l'intimité du sentiment, au costume. Au lieu de généraliser comme doit le faire un peintre de style, il particularise comme il convient au peintre de genre. « On admire, dit M. Lagrange, avec quel art simple et large dans sa précision il a rendu les accessoires; on aime l'expression toujours honnête de ses figures rustiques, la justesse de son dessin, la vivacité tempérée de sa couleur. »

Tel est le tableau dont M. Karl Girardet finit en ce moment la gravure. A vrai dire, ce morceau-là aurait dû précéder *la Cinquantaine*, et il devra se placer à la gauche du spectateur pour quiconque tient à la symétrie naturelle. Après avoir vu les deux époux tout brillants de jeunesse et de santé, le mari à cheval, paré, endimanché et enrubané, la femme sur le chariot attelé de bœufs, qui porte tout le mobilier du futur ménage, le lit à courtines, l'armoire à linge, le coucou, le rouet, la bassinoire et la batterie de cuisine, on les regardera avec plaisir, vieux d'un demi-siècle, assez bien portants encore et assez unis pour renouveler sagement le bail de l'amour jusqu'à l'expiration de la vie. Ce qui est sûr, c'est que de pareilles compositions réussiront toujours en France. Qu'il faille s'en réjouir ou le regretter, on aime ici dans la peinture non pas ce qu'elle montre, mais ce qu'elle exprime. La France n'est pas le pays de l'art pour l'art, mais, comme dit W. Bürger, le pays de l'art pour l'homme.

CHARLES BLANC.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

LE CABINET DE M. THIERS



La première fois que nous entrâmes dans le cabinet de M. Thiers, nous fûmes encore plus frappé de sa personne que des merveilles rassemblées autour de lui. L'illustre historien était occupé alors à son *Histoire de l'Empire*. Assis devant un bureau à cylindre, il écrivait sur de grandes feuilles de papier avec une de ces grosses plumes qui prodiguent l'encre et dont les maîtres italiens se sont servi tant de fois pour dessiner. Sur le tapis étaient rangées en ordre les feuilles écrites dans la matinée... « N'est-il pas irritant, nous dit M. Thiers (comme si la conversation eût commencé depuis une heure), n'est-il pas irritant de rencontrer, dans une narration épique, des noms barbares, tels que le Waal, le Leck ou le Frische-Haff, au lieu de ces beaux noms poétiques et sonores, le Danube, le Tage ou le Tibre? Le moyen de faire manœuvrer sa phrase à travers des syllabes aussi dures! Vous êtes en pleine victoire : le lecteur est charmé, il est ravi... et vous voilà forcé de lui écorcher le tympan avec le Frische-Haff, ou le Leck, ou le Waal! — Boileau, répondis-je, avait éprouvé avant vous de pareils déboires, et vous vous souvenez qu'il trouvait les villes de Hollande plus faciles à conquérir par l'épée que par la rime.» Mais comme je murmurais un vers du poëte satirique, j'aperçus tout à coup un bronze sublime, et je demeu-

rai saisi, muet et immobile d'admiration. Ce que voyant, M. Thiers traversa rapidement son cabinet, et vint me montrer avec enthousiasme le bronze que je regardais... une maquette de Michel-Ange!

Esprit de feu, toujours prêt, toujours prompt à saisir une idée et à l'exprimer, M. Thiers n'est jamais plus alerte que lorsqu'il est aux prises avec une question d'art. Il est bien le personnage que l'*Histoire de dix ans* nous représente comme un homme d'imagination vive, aimant passionnément les arts, fougueux dans ses fantaisies, pressé de jouir, et capable d'oublier un instant les affaires d'État pour la découverte d'un bas-relief de Jean Goujon.

Si on lui parle des arts, M. Thiers, en effet, n'hésite pas à quitter son travail qu'il reprend avec une prodigieuse facilité. Toujours levé à cinq heures du matin, travaillant sans relâche jusqu'à une heure, c'est dans l'après-midi qu'il visite les musées ou les galeries particulières, et se livre à ce qui a fait la passion de toute sa vie. Ayant dû beaucoup d'aisance à la famille dans laquelle il est entré et à des ouvrages dont le succès et le prix ont été sans exemple dans la librairie, économe, il le dit lui-même, pour tout ce qui n'est pas objet d'art, il a pu composer ce cabinet unique dont la pensée mérite d'être signalée aux vrais amateurs. « Si j'avais voulu acheter des tableaux, nous disait M. Thiers, je serais perdu. Ma petite fortune y eût été engloutie. J'en ai acheté trois ou quatre jolis, mais de médiocre valeur, et je me suis arrêté. Au surplus, quand j'aurais eu à ma disposition les richesses de nos plus grands financiers, je n'aurais pas fait beaucoup plus. Regardez, en effet, les collections célèbres de notre temps : ces collections, qui ont coûté des sommes énormes, vous donnent-elles une seule des sensations que vous avez éprouvées à Florence, à Rome, à Madrid, à Venise, à Dresde? Assurément non. Eh bien, c'est le souvenir de tant de belles choses me poursuivant, me désolant sans cesse, qui m'a inspiré l'idée de ce petit musée si complet dont je me suis entouré. »

Le goût des choses d'art n'est donc pas, chez M. Thiers, une affaire de mode, une manière d'amuser le tapis à ce grand jeu de la fortune politique dont il sait les retours. Au milieu de ses triomphes, dans le temps où il paraissait appartenir tout entier à la tribune et aux affaires, il trouvait du loisir pour causer esthétique avec Chenavard, pour s'enquérir des peintures de Sigalon, pour lire Vasari ou Léon-Baptiste Alberti. Que dis-je! c'est par une brochure sur le Salon de 1822 que M. Thiers avait débuté dans la littérature, absolument comme M. Guizot par son opuscule sur le Salon de 1810. Avant que d'entreprendre l'*Histoire de la Révolution française*, il avait écrit pour le *Constitutionnel* des pages pleines de sens

et de goût sur l'école de David déjà sourdement battue en brèche par une école nouvelle. Lorsque le vent de la tempête romantique commençait à souffler, le jeune écrivain, qui avait été élevé sous l'Empire au son du tambour, tenait encore assez ferme pour les classiques, surtout pour David dont tous les amis étaient les siens; mais il les défendait avec mesure et pensait les défendre d'autant mieux qu'il confessait habilement leurs déviations et leurs erreurs. On doit même se souvenir qu'il eut le mérite de prévoir, avant tout le monde, quel serait le chef de la brillante et bruyante révolution qui se préparait. Il est surprenant, à cette heure, de voir avec quelle sagacité, quelle sûreté M. Thiers jugeait à la fois, il y a quarante ans, le vieux David et le jeune Delacroix. Aujourd'hui que la critique d'art a fait certainement de grands progrès, personne, parmi les plus experts, ne dirait mieux touchant la *Mort de Socrate* que ne l'a fait M. Thiers en ces quelques lignes : « Socrate dans sa prison, assis sur un lit, montre le ciel, ce qui indique la nature de son entretien; il reçoit la coupe, ce qui rappelle sa condamnation; il tâtonne pour la saisir, ce qui annonce sa préoccupation philosophique et son indifférence sublime pour la mort. C'est là ce qu'on peut appeler la construction du poëme. Le poëte épique choisit ce qui prête au récit, le poëte tragique ce qui prête au drame, le peintre ce qui peut devenir visible. »

En parlant d'Eugène Delacroix, M. Thiers s'exprimait ainsi :

« Aucun tableau ne donne plus l'idée de l'avenir d'un grand peintre que le tableau de M. Delacroix représentant *Dante et Virgile aux enfers*. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement. »

Ce sont là des passages remarquables, qui révélaient une vocation de critique et la fine intelligence d'un amateur bientôt célèbre.

Dès que le produit de ses premiers ouvrages lui eut procuré le moyen de satisfaire ses goûts, M. Thiers partit pour l'Italie. Il l'avait désirée au moins autant qu'un portefeuille. Il la parcourut avec ravissement; mais il fut assez bien inspiré pour ne s'arrêter point aux choses médiocres qui abondent là comme ailleurs; il ne regarda qu'à l'excellent. Revenu en France, il n'avait conservé que le souvenir des chefs-d'œuvre de la peinture et de la statuaire. Il pensait avec délices au Saint Georges de Donatello, au Baptistère de Ghiberti, aux Sibylles et aux Prophètes de Michel-Ange, aux Chambres et aux Loges du Vatican, à la Cène de Léonard de Vinci, aux fresques d'André del Sarte. Il avait emporté dans son esprit le morceau le plus précieux de chaque église,

de chaque musée, de chaque ville, l'Assomption de Venise, le *Sposalizio* de Milan, la Sainte Cécile de Bologne, le *Pensieroso* de Florence, l'Ézéchiel du palais Pitti, la Vénus couchée des Offices. Il avait présent tout ce qui doit rester dans la mémoire d'un dilettante, le Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens, la Déposition de Croix du palais Borghèse, les Sibylles *della Pace*, le Violoniste du palais Sciarra, la *Fornarina* du palais Barberini, la *Pietà* de Saint-Pierre; il se rappelait aussi avec charme le Dominiquin et son Saint Jérôme, Daniel de Volterre et sa Descente de Croix, Annibal Carrache et sa magnifique galerie Farnèse. Il ne pouvait entendre parler de Parme, de Padoue, de Venise, sans songer à la coupole du Corrége, à la statue équestre de Gattamelata, à la statue équestre de Colleone.

Chose remarquable! ce que vit M. Thiers en Italie, ce qu'il admira, ce qui le toucha au fond du cœur, ce ne fut pas l'antiquité, ce furent les merveilles de la Renaissance, et cela parce qu'il était lui-même un enfant du génie moderne. Il a vécu toute sa vie et il s'est complu dans le relatif, et c'est justement la raison de sa grande habileté en politique. En fait d'art, il préfère le sentiment individuel à la beauté idéale, le mouvement au repos, et la vérité à tout. De même que les abstractions répugnent à son esprit étincelant et pratique, à son âme impatiente, de même il a peu de goût pour ces formes absolument belles dont l'antique a réalisé l'utopie, et j'imagine que si la nature l'avait fait artiste, il eût cherché avant tout le caractère; au lieu de généraliser ses figures par le style, il les aurait particularisées par l'expression... Un jour que nous parlions d'Athènes et de la Grèce où j'allais faire un voyage, M. Thiers me dit, après un moment de silence : « Oui, sans doute, le Parthénon a le premier prix : c'est entendu; mais voyons un peu qui aura le second prix et l'accessit. » Ces paroles peignent fort bien les dispositions d'un esprit éclectique, en garde contre ce qui pourrait gêner la liberté entière de ses admirations.

On peut déjà se former une idée de ce que doit être le cabinet de M. Thiers. L'universalité en sera le caractère le plus frappant. Le grand art italien y jouera sans doute le premier rôle, mais on y trouvera le beau sous toutes les formes, le beau de toutes les écoles et de tous les pays, le germanique et l'espagnol, le florentin et le français, le batave et l'indien, le grec et le chinois; le grec, dis-je, car il figure aussi dans le cabinet de M. Thiers, mais ce n'est guère que comme un diapason. Il semble que la beauté grecque, par sa perfection même, ait, aux yeux de M. Thiers, quelque chose d'exclusif.

La plupart des amateurs composent leur collection en se laissant guider par la fortune, comme les bibliophiles en bouquinant. Ils se lèvent

chaque matin pour aller à la découverte, et ils rapportent chez eux ce que leur a offert le hasard, ou bien ils rentrent à bout de voie, les mains vides, quelquefois confus d'une occasion manquée ou d'une méprise. M. Thiers a procédé autrement : avant de réunir sa collection, il l'avait formée tout entière dans sa tête; il en avait dressé le plan, et ce plan, il a passé trente ans à l'exécuter, de sorte que ses richesses ont été pour ainsi dire préconçues : elles sont plutôt l'accomplissement d'un souhait que le produit d'une rencontre. M. Thiers possède ce qu'il a voulu posséder. Sa pensée, toute personnelle, pourrait cependant convenir à la formation d'une galerie nationale. De quoi s'agissait-il? D'arranger autour de soi un abrégé de l'univers, c'est-à-dire de faire tenir dans un espace d'environ quatre-vingts mètres carrés Rome et Florence, Pompéi et Venise, Dresde et La Haye, le Vatican et l'Escurial, le British-Museum et l'Ermitage, l'Alhambra et le Palais d'été... Eh bien, M. Thiers a pu réaliser une pensée aussi vaste avec des dépenses modérées, faites chaque année pendant trente ans... Mais, il faut le dire, que d'occasions admirables sont venues se présenter à lui durant son séjour au pouvoir! Que de facilités lui ont procurées ses longues relations avec toute l'Europe, surtout quand il a eu à faire copier des statues comme le Persée de Cellini, ou des morceaux inédits comme certains vases du musée Bourbon à Naples. Plus un homme est riche en objets d'art, plus facilement la richesse lui arrive. Plus la rivière est grosse, plus elle grossit.

Voulant fixer avant tout sur les murailles de sa demeure les plus précieux souvenirs de ses voyages, M. Thiers fit exécuter par un dessinateur fort habile, M. Bellay, des copies réduites d'après les plus fameux morceaux de peinture qui soient en Europe. Aussi en entrant chez lui se trouve-t-on tout d'abord au milieu des chefs-d'œuvre éclos en Italie durant le siècle de Léon X. La paroi qui fait face aux fenêtres est occupée par le Jugement dernier, placé entre la Dispute du Saint-Sacrement et l'École d'Athènes. L'Assomption du Titien décore le dessus de la cheminée, entre la Communion de saint Jérôme et la Transfiguration. La Madone de Saint-Sixte fait pendant à la Sainte Cécile, et dans les trumeaux sont encadrées les Sibylles de Raphaël, entre le *Sposalizio* et le tableau représentant Grégoire IX qui remet les Décrétales à un avocat du consistoire, excellente fresque du grand maître qu'on ne remarque pas assez dans la Chambre de la Signature, parmi tant de merveilles. Ces copies étant réduites à la même échelle ou à peu près, —quelques-unes ont 3 mètres de haut; les figures ont 45 centimètres environ, — l'œil y retrouve avec plaisir la grandeur relative des originaux. Elles sont peintes à l'aquarelle

avec des vigueurs de crayon, et le choix de ce procédé est on ne peut plus intelligent. D'une part, l'aquarelle est ce qui reproduit le mieux le ton limpide et blond de la fresque; d'autre part, quand il s'agissait de copier un tableau peint à l'huile, comme l'Assomption du Titien, par exemple, il eût été imprudent de se mesurer directement avec un tel maître sur son propre terrain, et il eût été absurde de prétendre répéter en petit la touche fière qu'il avait employée en grand. C'est un principe, en effet, que les dimensions d'une peinture doivent en commander l'exécution, parce qu'il faut dans les grands ouvrages de la largeur, et dans les petits de la finesse. L'artiste émérite en son genre qui est allé copier à Venise le Titien de l'Académie a donc été fort bien avisé en évitant une rivalité impossible et en traduisant l'original par une sorte de transposition. M. Thiers y a trouvé un double avantage, celui d'avoir l'équivalent d'un morceau intraduisible et celui de n'introduire aucune disparate dans son cabinet, où toutes les fresques célèbres sont représentées par des aquarelles. Cependant, la transparence et la légèreté du lavis, si propres à imiter les tons clairs de la fresque, étaient un obstacle à l'imitation des vigueurs; il a fallu soutenir les ombres par le travail d'un crayon gras, mais ferme, et raccorder le tout de manière que la base de l'aquarelle est devenue un dessin, et que l'œuvre du copiste est maintenant comme serait une excellente gravure, à moitié disparue sous la couleur.

Ce qui a été fidèlement, religieusement reproduit par le dessinateur, c'est l'aspect général des originaux, c'est l'impression qu'on éprouve en les regardant. Ces peintures, tourmentées ou sereines, du Jugement dernier, de l'École d'Athènes et de la Dispute, on croit les voir à distance, rapetissées et pâlies dans l'éloignement du souvenir. L'*École d'Athènes* nous est rendue avec toute la douceur de ses tons passés et un peu fanés, formant une brume légère à travers laquelle apparaissent les sages de la Grèce antique, les philosophes de l'Académie et du Lycée, les stoïciens du Pœcile, et Socrate écouté par Alcibiade. Les pâleurs de la fresque ont rejeté ces héros dans l'Élysée lointain de l'histoire comme dans une perspective morale. La *Dispute,* au contraire, est encore rayonnante des clartés surnaturelles que répand sur les saints docteurs le paradis entr'ouvert, et cette image radieuse vous ravit jusqu'au troisième ciel avec saint Augustin, saint Ambroise, Dante, Pierre Lombard, Savonarole et les autres personnages de ce concile imaginaire. Pour le *Jugement dernier,* l'artiste a pris le parti qu'avait déjà pris Sigalon. Lorsque M. Thiers, ministre de l'intérieur, lui fit copier pour l'École des Beaux-Arts la colossale fresque de Michel-Ange, Sigalon ne voulut pas reproduire les tons

effumés de l'original, semblable aujourd'hui à un immense fusain rehaussé d'un peu de jaune sur du papier bleu sale. Il prit la peine de rechercher sous les dégradations du temps les augustes contours du maître, ses expressions maintenant effacées, son modelé devenu illisible en certains endroits. Il se crut obligé de restituer au modèle sa fraîcheur primitive, cette fraîcheur dont témoignent quelques morceaux qui furent copiés du vivant même de Michel-Ange et que le temps a respectés. Nous avons ainsi devant les yeux le Jugement dernier à peu près tel que le virent les Romains, frappés de stupeur, quand Michel-Ange leur découvrit cette effrayante peinture, le jour de Noël 1541. L'effet que produit la copie de Sigalon, M. Thiers se l'est ménagé dans son cabinet par une copie semblable, un peu moins vive toutefois, et qui, sous ce rapport, rappelle encore mieux l'exécution de Michel-Ange, car ce maître prodigieux conciliait l'amour du fini et le sentiment de l'harmonie avec l'imagination la plus sombre. Son invention était fière, mais sa touche était suave. Il concevait des êtres formidables, mais il les peignait d'un pinceau tranquille et uni. Par une singularité qui achève de le distinguer des autres peintres, il voulait frapper fortement les âmes et doucement les yeux, de sorte qu'il appliquait un procédé précieux comme la miniature à des figures terribles, à des pensées superbes et violentes.

Ainsi, dans le silence de sa demeure, pendant qu'assis devant son pupitre il laisse courir sa plume sur les champs de bataille de l'Empire, l'historien peut d'un seul regard se transporter au Vatican et communiquer avec ces grands hommes dont les ouvrages n'ont coûté au monde aucune douleur, dont le génie n'a fait couler d'autres larmes que celles de l'enthousiasme ou de l'admiration.

Les chefs-d'œuvre connus de la peinture forment, dans le cabinet de M. Thiers, comme une toile de fond sur laquelle se détachent de magnifiques bronzes, dont quelques-uns sont uniques. Les étonnantes sculptures de la chapelle de Médicis y sont représentées par des réductions de la plus grande beauté, finement réparées et d'une chaude patine. Le Jour et la Nuit, le Crépuscule et l'Aurore, ces morceaux fameux, restés en quelques parties à l'état de chaleureuse ébauche, travaillés dans les autres avec une sorte d'emportement farouche qui tourmente les formes et fait ostentation des muscles, sont peut-être plus admirables dans la réduction en bronze que dans le marbre. En petit, la sculpture veut être fouillée; elle admet un modelé ressenti et des accents énergiques; en grand, elle doit être plus simple, plus calme, et se contenter souvent d'une mâle indication des principales attaches. Quand nous les avions vus

à Florence, *le Jour* et *la Nuit* nous avaient paru de pures décorations sculpturales d'un mouvement ultra-maniéré. Elles sont ici moins choquantes que dans le silence d'une chapelle sépulcrale. Mais *l'Aurore* et *le Crépuscule* sont des figures plus facilement osées, plus grandioses dans leur élégance. L'expression de *l'Aurore*, surtout, est saisissante dans la sculpture d'un mausolée; elle se réveille péniblement du lourd sommeil de la tombe, comme une âme à demi délivrée, tandis que *le Crépuscule* reste couché dans l'attitude du dédain et du repos. Quant à la statue du *Pensieroso*, qui domine ce monument remué, il appartenait au seul Michel-Ange de la concevoir. L'idée de jeter la tête dans l'ombre en faisant avancer la visière du casque est une idée de peintre qui touche au sublime. La tête paraît plus méditative dans cette obscurité; les ombres de la mort s'étendent sur la partie la plus noble de la statue, le visage. Le bras droit saillant et la jambe gauche rentrée forment un contraste sans recherche qui ôte toute froideur à la figure. Elle est imprévue sans être affectée; elle est immobile et silencieuse comme la tombe, mais elle vit encore, puisqu'elle pense.

Il n'est pas d'exagération à laquelle Michel-Ange n'ait été entraîné par le goût de l'inusité et par sa facilité à vaincre le difficile. L'horreur d'être vulgaire lui a fait tourner des têtes de face sur des corps de profil, et placer le coude d'un bras droit sur une jambe gauche. Plutôt que de s'en tenir à une tranquillité banale, il a mis de la violence dans le repos et de l'agitation jusque dans un mausolée. Rien de plus surprenant, de plus émouvant que la Madone inachevée qui est placée dans cette même chapelle des Médicis, entre les tombeaux de Julien et de Laurent. M. Thiers en possède la maquette coulée en bronze à cire perdue. Michel-Ange l'avait donnée à Jean Salviati, évêque de Florence, et elle fut conservée trois siècles par la famille Salviati, qui s'éteignit vers 1830, dans la personne d'un cardinal. Le peintre Camuccini ayant acheté ce bronze le céda gracieusement à M. Thiers, au prix d'acquisition. C'est une esquisse heurtée où frémit encore le pouce du maître; elle contient tout Michel-Ange et la quintessence même de son génie. De pareils morceaux devraient être à la galerie de Florence ou au Louvre, et volontiers on en demanderait l'expropriation pour cause de jouissance publique. La Madone de Michel-Ange n'est pas tendre, naïve et un peu pensive comme celle de Raphaël; elle est animée d'un sentiment inexprimable de tristesse altière et sombre. Elle n'a rien de la douceur d'une vierge ni de la tendresse d'une mère. Il semble que sa divinité hautaine répugne à la vulgarité des soins maternels, ou que le pressentiment du Calvaire lui fasse peur d'un sourire. Même dans cette action de l'allaitement où toutes les



LA VIERGE DE MICHEL-ANGE

Bronze du cabinet de M. Thiers.

mères ont de la grâce, elle laisse voir une bouderie des lèvres, je ne sais quelle moue divine dont l'accent n'avait encore jamais paru ni dans la peinture ni dans le marbre. Sa tête, penchée comme celle du *Pensieroso*, s'enveloppe d'ombre, et sa draperie, serrée sur les formes qu'elle recouvre, ne donne que des plis rares et d'un grand goût. L'enfant, étant suspendu à la mamelle de la Vierge, ne nous montre que la nudité de ses flancs robustes, et, moyennant ce beau sacrifice, toute l'attention se porte sur un seul visage; tout l'intérêt s'y concentre; l'émotion est grande et forte parce qu'elle est une.

Heureux celui qui peut vivre constamment en compagnie de ces hommes incomparables qui nous ont laissé dans leurs ouvrages la partie la plus subtile et la plus noble d'eux-mêmes, la pure essence de leur âme! En présence de ces amis toujours fidèles, qui restent imposants par le génie même en devenant familiers par l'habitude, on doit retrouver chaque jour la sérénité de l'esprit; on doit contracter une certaine grandeur dans le langage comme dans les pensées, et il me semble que l'écrivain, entouré de ces maîtres illustres, doit prendre sa part de leur éloquence et régler son cœur sur ces modèles...

M. Thiers, encore une fois, préfère de beaucoup le souvenir d'un chef-d'œuvre consacré à la possession d'un de ces objets inconnus et rares que les curieux se montrent avec orgueil. L'idée d'avoir des copies ou des réductions ne lui répugne pas, au contraire, pourvu que ce soient des réductions ou des copies d'après les plus belles choses du monde, et pourvu qu'elles arrivent à ce degré d'approximation qu'il a fini par obtenir. Il y a quelques années, l'ancien ministre obtint la permission de faire reproduire en petite dimension la statue équestre de Colleone, qui se dresse à Venise sur la place Saints-Jean-et-Paul. Cette copie a été réussie à merveille, sur des mesures prises à l'échelle d'un cinquième environ. L'artiste, au moyen d'un échafaud, a pu voir de près les accents de ce modelé robuste et voulu, qu'il fallait restituer, dans une copie réduite, avec toute son énergie. Nous avons pu récemment vérifier, en visitant Venise pour la seconde fois, combien était parfaite, sous le rapport du caractère et de l'exécution, la copie du Colleone. Au milieu de cette cité malheureuse dont les palais abandonnés tombent maintenant en ruines et déchirent leurs vêtements de marbre, le monument de Verocchio est encore intact, après quatre siècles, sur le charmant piédestal de Léopardo, si élégamment orné de médaillons et de colonnes engagées. On croit voir une image menaçante de la république vénitienne dans la statue en bronze de ce héros terrible. La poitrine étant sur un autre plan que la

tête donne à la figure un mouvement de fierté farouche et roide. Le visage aquilin a toute l'âpreté du commandement; c'est celui d'un guerrier qui, vivant, fut de bronze comme aujourd'hui. On le prendrait pour Dante à cheval.

Malgré la libéralité naturelle de son esprit, M. Thiers est en fait d'art



LE MIME ANTIQUE
Bronze du cabinet de M. Thiers.

un *curieux* dans la force du mot, un amateur jaloux qui goûte vivement le plaisir d'une propriété exclusive et qui recherche parfois, tout comme un autre, le piquant de la rareté. Après avoir fait couler en bronze la réduction du Colleone, il en a fait briser le moule, de sorte qu'il en possède un exemplaire absolument unique dont lui seul et ses amis peuvent jouir. « Cette fois, disions-nous à M. Thiers, ce n'est pas seulement l'amour de l'art qui vous a conduit, c'en est aussi l'amour-propre. » Le mot l'a fait sourire sans le blesser, mais sans lui arracher non plus aucune marque de repentir.

Tous nos grands amateurs de bronzes et de curiosités connaissent M. Thiers, et aucun d'eux n'est jaloux de lui. Tous ont eu occasion de lui faire ou d'obtenir de lui une concession gracieuse aux enchères les plus chaudes. Rival aimable, enfant gâté de la fortune, M. Thiers a dû quelques pièces admirables tantôt au suprême talent de désarmer ses adversaires, tantôt à la chance de bien rencontrer, de voir vite et de n'hésiter point. C'est ainsi qu'il a enrichi son cabinet de quelques bronzes extrêmement rares, connus dans la curiosité pour leur finesse, leur beauté et leur provenance, tels que le *Mime antique* de la collection Denon; la *Vénus marine* qui appartenait à M. de Monville; deux *Enfants*, l'un qui joue avec un serpent, l'autre avec une oie; un petit *Satyre* qui se gratte la jambe et qui tient un cornet à bouquin; un buste plein de naturel et de vie par Ghiberti; une Vénus florentine de la Renaissance, debout et entièrement nue, imitation éloignée des Vénus grecques; enfin, un tout petit buste antique d'Anacréon dont l'expression est vivement sentie et qui semble représenter le poëte au moment où il invoque l'ivresse du vin et de l'amour. Le *Mime* est un bronze doublement précieux : comme objet d'art, par la justesse du mouvement, ou, pour dire mieux, de la saltation comique, par le bon goût de la draperie qui serre le torse et par la souriante physionomie de la tête penchée; comme renseignement archéologique, sous le rapport du jeu scénique et du costume. La *Vénus marine* est un des plus magnifiques bronzes qu'on puisse voir. Il a 57 centimètres de long sur 32 de hauteur, et il appartient selon toute apparence à l'école de Michel-Ange. On pourrait l'attribuer à Guillaume della Porta. La déesse est assise ou plutôt couchée, avec abandon et avec grâce, sur un monstre fantastique, moitié bouc, moitié poisson.

> Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;
> Bouc lascif et dompté, dragon voluptueux,
> Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Le monstre de l'artiste florentin n'est pas menaçant comme celui de Racine; il est, au contraire, subjugué par la Vénus lubrique dont la chevelure se confond avec la barbe limoneuse du bouc chimérique. Deux Amours qui se jouent sur la queue ondoyante du monstre remplissent la partie supérieure du fond; mais comme le relief en est discret, ils laissent avancer au premier plan la figure principale sculptée en haut relief. Cette belle figure, dont le modelé savant est accentué sans petitesse et calculé pour les effets du bronze, me rappelle, par son style et son exécution, une des allégories qui décorent le mausolée de Paul III, à Saint-Pierre



Jules Jacquemart

VÉNUS MARINE, *HAUT RELIEF EN BRONZE.*

(Cabinet de M. Thiers)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Delâtre, Paris.

de Rome, la statue qui, sous prétexte de symboliser la Justice, présente des formes si sensuelles qu'il a fallu en effacer la provocation sous une draperie décente. Tout concourt à faire valoir la chair compacte et polie de la déesse anadyomène : les plis fouillés de l'écharpe et les plis de l'onde, la surface grenue du fond, le pelage velu du dragon et ses cornes striées, les ailes pennées des deux Amours. Rien ne convient mieux, du reste, que le bronze à une composition marine. Les figures paraissent humides, comme si elles sortaient de l'eau; le jour y étend des traînées lumineuses sur les grands plans; il égaye les ombres par des reflets qui font tourner les rondeurs; il prête aux formes une sorte de vie frémissante et un éclat prestigieux qui rappelle les miroitements de la mer. La *Vénus marine* est traitée avec morbidesse, mais d'un ciseau ferme. L'exécution conserve de l'ampleur tout en pénétrant dans les menus détails; elle est énergique et souple, contenue et chaleureuse tout ensemble.

Des bronzes! M. Thiers en possède de quoi faire un petit musée. Il en a de grecs et de romains, de florentins et de chinois. N'ayant pas dans ses aquarelles la touche des peintres, il s'en est dédommagé en possédant la touche des sculpteurs. La plupart de ces bronzes mériteraient une mention particulière et même les honneurs de l'illustration, notamment deux têtes antiques de mulets récemment découvertes à Vienne en Dauphiné et qui terminaient les bras d'un fauteuil; mais l'espace nous manquerait pour signaler tout ce qui est digne ici d'être admiré. Cependant, à côté de la statue équestre de Colleone, qui garde ses proportions colossales relativement aux autres bronzes du cabinet, il est impossible de ne pas distinguer un modèle ravissant de cavalier, que M. Thiers attribue, non sans quelque raison, à Léonard de Vinci. Le cheval est un peu court et le train de derrière ne paraît pas suffisamment balancer l'importance du poitrail et surtout celle de l'encolure ; mais l'écuyer — il a l'air d'un jeune patricien romain associé à l'empire — est assis sur sa monture avec une aisance et une grâce très-légèrement maniérées qui rappellent assez bien le grand artiste, et qui d'ailleurs n'ont rien que de charmant dans une statuette traitée en esquisse. La tête du cheval est tout à fait semblable pour l'expression à une autre tête tracée à la plume par Léonard, et dont le dessin magistral et incontestable appartient à notre collaborateur, M. Émile Galichon. Ce sont les mêmes proportions, c'est le même sentiment de la vie avec la même dignité et le même feu. Quoi qu'il en soit, on ne peut prononcer qu'un grand nom en présence de ce petit morceau[1].

1. Voir en tête du présent article.

Léonard de Vinci aimait les chevaux avec passion ; il les connaissait en écuyer autant qu'en sculpteur et en peintre. Vasari nous apprend que l'équitation était l'exercice favori de ce grand homme et que, même dans ses moments de détresse, Léonard ne put jamais se résigner au sacrifice de ses chevaux : *non avendo nulla, del continuo tenne servitori e cavalli.* Non content d'improviser divinement sur la lyre et d'être à ses heures un incomparable maître d'armes, il n'avait pas son pareil dans l'art de monter et de conduire avec grâce les coursiers les plus fougueux. Deux fois il eut occasion d'étudier l'anatomie du cheval : la première fois, à Milan, quand il fut chargé par Louis le More de modeler la colossale statue équestre de Francesco Sforza ; la seconde fois, à Florence, lorsqu'il dut se mesurer avec le jeune Michel-Ange et décorer, en concurrence avec lui, la salle du grand conseil. Léonard étudia le cheval comme il étudiait toute chose, c'est-à-dire à fond. Il voulut savoir avec précision la place et le jeu de tous les muscles, le secret de chaque attitude, le principe de chaque mouvement. Il écrivit même un traité de l'anatomie du cheval, mais ce livre dont ses contemporains ont parlé s'est perdu, hélas ! comme tant d'autres ouvrages de sa main. Selon toute apparence, le dessin de Léonard que possède aujourd'hui M. Thiers fut fait à l'époque où le peintre méditait la composition de sa *Bataille d'Anghiari*. Sachant que Michel-Ange n'était pas le moins du monde familier avec les formes du cheval, — il l'a bien prouvé depuis, — Léonard espérait vaincre par là son rival, et c'est pour cela qu'il peignit un combat de cavalerie, ce combat fameux dont un fragment est arrivé jusqu'à nous, mais complétement défiguré, dans l'estampe d'Edelinck. Tandis que le carton de Michel-Ange nous était conservé, du moins en partie, par une gravure de Marc-Antoine, le carton du Vinci passait par les plus malheureuses transformations. L'original ayant disparu dans la première moitié du XVI[e] siècle, ce fut d'après une copie que Lucensi grava le carton, et plus tard, quand Gérard Edelinck burina d'une main si savante l'épisode des cavaliers se disputant un drapeau, ce fut encore d'après la copie d'une copie très-librement dessinée par Rubens d'après une première copie. Voilà comment la composition de Léonard a perdu son vrai style. De florentine, elle est devenue flamande, je veux dire que le vin généreux de la Toscane s'est changé en cervoise, et si le feu de l'action ne s'est pas amorti sous le crayon de Rubens, il faut convenir que les formes se sont étrangement engorgées et alourdies. L'animation des chevaux n'est plus dans la gravure qu'une chaleur bestiale, et les combattants eux-mêmes semblent engagés dans une mêlée où le tempérament, le sang et les viscères ont plus de part que l'âme et le courage.



FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE LÉONARD DE VINCI

(CABINET DE Mr THIERS)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Drouart à Paris

C'est donc un morceau inappréciable que le dessin de M. Thiers, parce qu'il nous montre le génie de Léonard, non plus à travers une infidèle traduction, mais dans son aspect le plus intime et dans sa vérité irrécusable. Il y a longtemps que nous avions vu ce dessin héroïque. Il appartenait autrefois au plus grand connaisseur de l'Angleterre, M. Tiffin, marchand d'estampes, alors établi à Londres dans le Strand. Il fallait être grandement de ses amis pour qu'il consentît à le laisser voir, et il ne le céda qu'à un grand prix... Il semble que Léonard ait voulu prouver ici du même coup la science profonde qu'il avait acquise, non-seulement de l'anatomie du cheval, mais de l'anatomie humaine, et que, songeant au savoir prodigieux que possédait son rival, il ait voulu s'assurer de tous les mouvements avec une exactitude irréprochable, sauf à revêtir ensuite d'armures et de costumes ces écorchés combattants, fuyants, furieux, renversés, désarçonnés. Pour nous, qui avons sous les yeux les croquis gravés par Gerli et qui avons passé des journées entières à étudier les dessins de Léonard à l'Ambrosienne de Milan et à l'Académie de Venise, nous pouvons affirmer qu'il ne s'y trouve rien d'aussi merveilleux, en fait de chevaux, que ce combat fantastique. Sans même parler du style, on peut dire que personne à Florence n'était alors en possession de dessiner des chevaux avec une si parfaite connaissance de leur anatomie, — Donatello et Verocchio étant morts, — ni Michel-Ange, ni Raphaël, ni André del Sarte, ni Fra Bartolommeo. Aussi Lodovico Dolce dit-il, en parlant de Léonard, qu'il était surprenant dans l'art de modeler et de peindre les chevaux, *stupendissimo in far cavalli*. Nos lecteurs en jugeront d'après la gravure en fac-simile, tant soit peu réduite, qui accompagne le présent article.

M. Thiers pense que ces croquis furent dessinés pour répondre à une pensée souvent exprimée par Machiavel, que l'infanterie l'emporterait à la fin sur la cavalerie, en d'autres termes, que la noblesse serait un jour vaincue par les plébéiens. C'est aussi l'interprétation qu'en donna l'expert dans le catalogue de la vente où M. Thiers acheta le dessin ; mais il nous paraît, après toute réflexion, qu'il faut y voir une première pensée, une légère ébauche du carton de Florence. « Il était facile de prévoir, dit M. Rio, qu'ayant à représenter une bataille, Léonard saurait y introduire son animal favori, non plus servant de monture à celui dont le coup d'œil décide de la victoire, mais se ruant avec fougue au milieu de la mêlée et paraissant moins obéir à son cavalier que partager son impatience de vaincre. On possède encore quelques-uns des dessins par lesquels il préluda à la composition du carton, et l'on y voit des chevaux de bataille à tous les degrés d'animation, rendus avec une verve

qui n'a jamais été surpassée. » ...Mais qui eût pensé que l'auteur de la *Sainte-Anne* et de la *Joconde*, un peintre si délicieux dans les harmonies du mode mineur, s'élèverait tout à coup à des ouvrages d'une telle bravoure, qu'il passerait d'une image où respire tant de douceur et de rêverie à la peinture de ces cavaliers et de ces chevaux ivres de fureur, qui se précipitent, se heurtent, se mordent, se déchirent ou s'écrasent, en poussant des hennissements et des cris que semblent répéter les monstres ciselés sur les harnais et sur les cimiers?...

On le voit, M. Thiers n'a sous les yeux que les œuvres des grands maîtres, des maîtres parvenus à l'apogée de la Renaissance. Quant aux primitifs, ils sont représentés dans ses portefeuilles par de merveilleuses copies. Deux artistes qui ont au plus haut degré l'intelligence de l'art florentin, MM. Henri Delaborde et Haussoullier, avaient passé plusieurs années à copier les tableaux et les sculptures des maîtres qui florissaient en Toscane au xve siècle, depuis Lorenzo de' Bicci jusqu'à Léonard inclusivement. Ils s'étaient attachés de préférence aux morceaux peu connus et non gravés, quelquefois à ceux que les voyageurs ne voient pas facilement et qui auraient pu périr oubliés ou inédits. Dans le nombre, nous signalerons les sculptures du tombeau des Médicis, par Verocchio, le mausolée d'Orlando de Médicis, par le frère de Donatello, celui de Leonardo Aretino à Sante Croce, par Desiderio da Settignano, les faïences de Luca della Robbia dans la chapelle du cardinal de Portugal, à San Miniato; ensuite les fresques de Filippo Lippi dans la cathédrale de Prato, les fresques de Paolo Uccello dans le Chiostro Verde, à Santa Maria Novella, une figure de sainte Lucie, par Domenico Veneziano, une figure de saint Pierre, par Antoine Pollaïuolo, les petits tableaux de Fra Angelico, à Cortona, un vitrail de Ghirlandajo, et enfin quelques fragments de la *Cène* de Léonard. Toutes ces fresques, toutes ces sculptures avaient été rendues avec la fidélité la plus rare dans des aquarelles d'une exquise délicatesse où les vieux Florentins revivaient avec la profondeur de leur sentiment et la saveur de leur naïveté, avec leur énergie, leur émotion, leur tendresse... M. Thiers acheta cet album vingt fois précieux, et il put ainsi se donner le plaisir de comparer le génie accompli des grands maîtres avec le génie naissant des précurseurs.

Il y a, parmi les trésors de l'art et de la curiosité, des richesses qu'il faut avoir toujours sous les yeux pour entretenir le feu sacré dans son âme, de même que les femmes de Sparte plaçaient dans les gynécées des figures de Castor et de Pollux pour concevoir de belles formes et donner



SAINT SÉBASTIEN, PAR ALONZO CANO

(Ivoire du cabinet de M. Thiers.)

le jour à de beaux enfants. Mais il est des choses qu'il importe de ne pas voir à toute heure, du matin au soir, parce qu'on finirait par se blaser sur le plaisir qu'elles font. Une collection de dessins et d'estampes est mieux placée, par exemple, dans des portefeuilles que sous verre, sans compter que l'exiguïté de nos demeures y rend impossible une permanente exhibition de gravures, quand même on n'admettrait à cet honneur que les plus fameuses.

Nous avons vu M. Thiers enchérir dans les ventes les estampes des maîtres, mais seulement des grands maîtres; encore a-t-il fait un choix dans l'œuvre de chacun. Marc-Antoine, Rembrandt, Albert Dürer, Lucas de Leyde, Ostade, Karel Dujardin, Paul Potter, Van de Velde, Claude Lorrain, Callot, Abraham Bosse, Van Dyck, Hollar, et vingt autres des meilleurs, ils sont tous présents dans les cartons de M. Thiers. Il a, de Marc-Antoine, les Grimpeurs, la Cassolette, la Petite Peste, la Poésie, Alexandre qui enferme dans une cassette les livres d'Homère, et une épreuve de la Bacchante d'après Jules Romain, épreuve splendide, rarissime, qu'il acheta dix-huit cents francs à la vente de M. de La Salle; il a, de Rembrandt, la Pièce de cent florins, le Christ présenté au peuple, les trois Croix, la Médée, la Jeunesse surprise par la Mort, la Petite Tombe, certains paysages introuvables, et plusieurs de ses gueux si grotesques et pourtant si tristes, et quelques-uns de ses griffonnements parfois si étranges; il possède, d'Albert Dürer, la Mélancolie, le Cheval de la mort, le Cavalier et la Dame, le Saint Hubert, et ses armoiries, et ses *Songes,* comme les appelait Mariette; il s'est procuré les pièces les plus précieuses de Lucas de Leyde, le Virgile dans un panier, la Laitière, la Danse de la Madeleine, l'*Ecce homo*... Ainsi des autres. Toujours ces estampes sont en épreuves de remarque et presque toujours du premier état. Mais M. Thiers ne s'est pas attaché uniquement aux raretés piquantes, aux singularités que recherchent avec passion les curieux; il s'est naturellement abandonné à sa prédilection pour les morceaux historiques, et il s'est composé avec les gravures de Thomas de Leu et de Goltzius, avec les eaux-fortes de Van Dyck, les pointillés de Morin, les burins de Nanteuil, de Masson et d'Édelinck, les manières noires de Richard Earlom, les grignotis de Grateloup et les aqua-tintes de la Révolution, une galerie de personnages illustres aussi belle et aussi nombreuse que celle de M. Cousin : ce n'est pas peu dire. Dans les suites de Trouvain et d'Abraham Bosse, dans les Batailles et les Siéges de Callot, dans ses Foires, ses Supplices, ses grandes et petites Misères, ses Bohémiens, ses joutes, ses caprices, ses *Balli,* l'historien a vu les mœurs, les coutumes, les costumes, la physionomie physique et morale du grand siècle, et nous

croyons savoir que M. Thiers trouvera un moment pour mettre par écrit les observations que lui ont fournies ces maîtres naïfs, qui pensaient n'être que des artistes et qui, sans le savoir, ont tenu la pointe du chroniqueur, souvent même le burin de l'histoire.

Il en est des dessins comme des gravures : c'est seulement à certaines heures de recueillement et de paix qu'il convient de les regarder. Quand ils sont écrits à l'encre de Chine ou lavés en couleurs et rehaussés de blanc au pinceau, les dessins craignent le soleil, qui peu à peu décolore le lavis, dévore les tons, et, salissant les blancs, change les rehauts de clair en taches d'ombre et fait tout voir à contre-sens. Il est donc convenable de garder en portefeuille les dessins des maîtres. Ces dessins, d'ailleurs, ont quelque chose d'intime qui se refuse à la solennité d'un encadrement et ne demande d'autre lumière que le demi-jour, d'autre apprêt qu'une monture élégante. J'ai connu un amateur qui, avant d'ouvrir ses cartons de dessins, fermait sa porte à double tour.

Ce que l'on peut sans crainte mettre en évidence, ce sont les ivoires; mais il importe de les maintenir dans un air frais, parce que la sécheresse de l'atmosphère les gâte. Au pied de la statue de Minerve, qui était d'or et d'ivoire (celle du Parthénon), les Athéniens entretenaient de l'eau dans un bassin pour assurer la conservation de l'ivoire par la fraîcheur et l'évaporation de l'eau. Les ivoires qui ornent le cabinet de M. Thiers ne sont jamais exposés aux rayons directs du soleil; mais ils ont reçu du temps ce ton jauni et cette patine mordorée qui les rendent plus chauds, plus doux à l'œil. Au nombre des ivoires dont nous parlons se trouve un morceau capital, un Saint Sébastien par Alonzo Cano. Le saint est attaché à un arbre et il se tord dans les convulsions de la douleur; la contraction de ses muscles, le frémissement de tous ses membres endoloris, l'expression de son visage, le gonflement de ses mains, la crispation de ses pieds, tout cela est rendu avec une science profonde et avec une énergie qui serait excessive dans le marbre d'une statue grande comme nature, mais qui est permise dans une sculpture de petite dimension. Pour que l'ivoire soit suffisamment modelé, il faut qu'il le soit un peu trop, parce qu'une matière aussi luisante et aussi susceptible de recevoir des reflets absorberait bien des accents si l'artiste ne les avait ressentis. A en juger par cet échantillon, Alonzo Cano fut un sculpteur très-habile et qui sut manier le ciseau avec bien plus de sentiment qu'il ne maniait la brosse. M. Thiers, après avoir acheté en Espagne l'ivoire de Cano, qu'il avait rapporté en France sans piédestal et sans accessoires, a fait sculpter à Paris, sur ses indications, le socle et l'arbre auquel la figure du saint est attachée. C'est un ouvrage conçu avec goût, exécuté sur bois avec

beaucoup de soin, mais avec une rudesse tout exprès ménagée pour laisser voir les finesses et le poli de l'ivoire.

Nous le disions en commençant, la pensée de M. Thiers pourrait et devrait être celle qui dirigerait un gouvernement dans la fondation d'une galerie monumentale. Il n'est plus possible aujourd'hui à une nation de se renfermer dans ses limites, d'ignorer la langue, les sentiments et les arts des peuples les plus éloignés d'elle, de ceux qu'elle regardait comme des étrangers ou des sauvages. A force de tourner autour du soleil, notre planète use ses angles et elle tend de plus en plus à la forme parfaitement sphérique, image géométrique de l'unité. Chaque homme est sur la terre comme la continuation d'un rayon du globe qui, en se prolongeant en sens contraire, va rejoindre un autre homme, de sorte que les antipodes, se touchant par les extrémités d'un même diamètre, se rattachent au même centre, tournent sur le même axe d'idées et ne diffèrent réellement que par le contingent des formes et des apparences. Les vrais barbares, dit M. Thiers, sont ceux qui appellent les autres des barbares, ceux qui pensent avoir le privilége exclusif de l'art et le monopole du beau. On a trouvé, en lisant le sanscrit et le chinois, des poésies admirables : croyez-vous qu'une contrée puisse avoir des poëtes sans avoir des peintres? En respectant la hiérarchie qui assigne le premier rang aux artistes grecs, il faut ouvrir les portes à tout le monde, admettre chaque peuple à montrer les œuvres de son esprit, et se bien persuader que chacun a les siennes. Dieu n'a déshérité, en effet, aucune partie de l'univers. Telle contrée possède le sentiment de la forme, telle autre le sentiment de la couleur. Ceux-là ont reçu en partage la grandeur des pensées, ceux-ci la beauté des matières. Les uns excelleront dans la représentation des figures, les autres dans l'invention des ornements, et sous les latitudes où l'humanité n'aurait pas suffi peut-être à se créer les jouissances et les consolations de l'art, la nature est entrée gracieusement en collaboration avec l'homme, en lui fournissant des substances admirables, des colorations éblouissantes, des matériaux qui attendent et provoquent le génie de l'ouvrier.

Plein de ces idées, M. Thiers s'est composé un cabinet cosmopolite, et, bien avant notre expédition de Chine, il avait satisfait sa passion philosophique pour les arts de l'Asie orientale. Les Chinois, nous disait-il, n'ont pas, à proprement parler, de peinture publique : l'art chez eux est toujours intime et familier. Sans doute, non contents de décorer des vases ou d'orner des meubles, ils font quelquefois des peintures historiques, mais le mot *historique* ne doit pas se prendre ici dans le sens où nous le prenons. Ils ne peignent point sur les murailles des personnages

de grandeur naturelle; généralement, ils peignent en petites dimensions sur des rouleaux qui peuvent s'étendre indéfiniment en longueur, mais qui ne dépassent pas en hauteur celle de nos livres in-folio. Ces rouleaux sont des bandes de soie étendues et collées sur des bandes de papier. Le long de ces tissus délicats, se déroule tantôt un interminable tableau de mœurs, tantôt la représentation des faits et gestes de tel prince ou de tel mandarin, tantôt une foule innombrable engagée dans les plaisirs d'une fête. Plusieurs de ces rouleaux rapportés par la famille de Guignes qui longtemps a fourni, de père en fils, des consuls de France en Chine, sont maintenant en la possession de M. Thiers. Il en est qui remontent au xe siècle de notre ère, d'autres qui datent du xviiie, quelques-uns appartiennent à des temps intermédiaires.

On peut reconnaître, en examinant de près ces diverses peintures, que les lois de l'esprit humain sont au fond toujours et partout les mêmes. Lorsque l'art en est encore à son origine ou à sa renaissance, les formes sont roides, les contours secs, les intentions naïves. C'est l'époque correspondante à celle qu'ont illustrée les peintres italiens, depuis Giotto jusqu'à Pérugin. L'école arrive ensuite à son épanouissement; elle brille de son plus vif éclat, elle a ses Raphaël. Puis viennent les savants, les rhéteurs, comme qui dirait les Carrache. Enfin la décadence se déclare, les formes s'altèrent, les sentiments se dénaturent : c'est l'époque de la sophistication, de la prétention et du maniérisme. Ces phases successives sont sensibles, du moins pour les raffinés, même dans la peinture chinoise, bien qu'elle soit assujettie plus que les autres à l'empire des types consacrés, au ponsif, à la routine.

Le plus ancien des rouleaux en question développe l'histoire d'un empereur qui s'occupa d'améliorer, par des croisements, la race de ses chevaux. Rien de plus naturel que le tableau du haras impérial : les étalons y sont peints dans les attitudes les plus variées et les plus vraies, celui-ci raclant le sol avec la pointe de son sabot, celui-là allongeant le cou pour s'abreuver, cet autre se grattant l'oreille, quelques-uns vus de croupe ou de face dans les plus difficiles raccourcis. Les têtes sont vivantes et belles ; les jambes sont menues et les formes un peu boudinées; mais l'on sent bien que ces défauts tiennent plutôt à la nature de l'animal dessiné qu'à l'insuffisance du dessinateur. Plus loin, en allant de droite à gauche, comme l'on fait pour lire les écritures chinoises, on voit venir un amateur de distinction à qui l'empereur montre ses écuries, et ces figures sont dessinées avec une sûreté, un aplomb et même une ampleur tout à fait remarquables.

Sur un second rouleau est retracé le voyage de Lao-tseu à la recher-

che des idées indiennes. « Le motif de ce voyage, comme l'observe M. Pauthier, dut être le même qui conduisit Pythagore dans l'Inde et, plus tard, Platon en Égypte, c'est-à-dire l'amour de la sagesse, l'espérance de trouver des doctrines plus hautes, plus pures, plus propres à satisfaire la soif de connaître qui anime les grands hommes et leur passion pour le bonheur de l'humanité. » Lao-tseu est représenté dans un costume qui a beaucoup de rapport, chose singulière, avec celui des cardinaux romains, sauf que son chapeau et son habit sont d'une couleur bleu céleste, au lieu d'être pourpre. Le doux visage du philosophe respire la sainteté. Il est monté sur un buffle, tandis que les gens qui le précèdent ou l'accompagnent sont montés sur des mulets ou sur des chevaux. Le paysage, coupé de ravins, hérissé de sapins et de rochers, est d'une sauvagerie superbe. Lao-tseu est censé franchir la frontière occidentale et toucher au territoire de l'Inde. Toutes les figures sont variées d'expression, délicatement peintes et très-naïves de mouvement, soit qu'elles mènent les montures, soit qu'elles portent les bagages, les livres et les lanternes. Il serait difficile de rencontrer des animaux mieux saisis dans leurs allures, dans leur marche haletante, dans leur fatigue, mieux caractérisés dans leur physionomie. Quant à la nature qui sert de cadre à cette caravane philosophique, nos meilleurs paysagistes désespéreraient de la rendre avec une telle intensité de tons et une telle harmonie. Personne, je crois, ne saurait dégager autant de poésie de la pure et stricte vérité.

Mais M. Thiers nous a fait voir un troisième rouleau, plus étonnant encore par le nombre et la richesse des compositions, par la splendeur adoucie et attiédie des couleurs, par le fini de l'exécution, et par le caractère à la fois réel et fantastique des personnages qui s'y groupent et s'y suivent, sur une longueur de quinze à vingt mètres. C'est une peinture allégorique, figurant la revue de l'empire par le célèbre empereur Khian-long, contemporain de Louis XV et de Louis XVI, et le plus sage des empereurs qui ont gouverné la Chine. Il est sur un char attelé de dragons. Une cour brillante lui fait cortége, et il marche solennellement à la poursuite des Vices, symbolisés par des animaux aquatiques nageant à la surface des eaux, ou à demi cachés par les vagues qui les emportent. Ici des bonzes exorcisent ces animaux diaboliques. Là des pêcheurs leur lancent des harpons formidables, les percent de dards ou les traînent déchirés sur le rivage. Des tortues extraordinaires, d'affreux cachalots, des monstres antédiluviens, des reptiles aux écailles jaunissantes et à la gueule enflammée, symbolisent par leurs formes hideuses toutes les horreurs morales ; mais l'artiste les a dessinés avec une précision merveilleuse et avec une patience qui ne refroidit pas l'énergie de la

représentation. La couleur n'a plus ici la violence des peintures primitives; elle est riche, mais douce et blonde; elle présente des localités curieuses, des rehauts d'or et d'argent et des variétés de nuances à l'infini; mais le tout est ramené à une harmonie claire, caressante et fine. Il va sans dire que le peintre a mis tous ses soins à faire valoir les costumes de soie, les tentures chamarrées, les bossages du char, la damasquinure des armes, et les vases que portent les jeunes filles, et les bannières que déploient les grands dignitaires de l'empire, dans cette marche pompeuse sur l'océan des vices, marche tout à fait semblable d'ailleurs à nos processions catholiques.

Étrange peuple et vraiment unique! Plus vieux que tous les autres, il est néanmoins le plus enfant de tous. On ne connaît pas de nation, en effet, qui soit placée à la fois plus loin et plus près des origines humaines. Dans l'art du Chinois, la nature est toujours de moitié. L'antiquité classique, comme nous le disait M. Thiers, tenait à ce que l'ouvrage surpassât la matière, *materiam superabat opus;* en Chine, au contraire, la matière rivalise avec l'ouvrage ou l'éclipse en beauté. Un des précieux albums rapportés par la famille de Guignes contient une suite de peintures exécutées sur les feuilles de quelque arbre indigène dont j'ignore le nom. Chaque feuille, aplatie dans l'album comme elle le serait dans un herbier, a été poncée et unie jusqu'au point où, le parenchyme ayant disparu, il n'est resté que les nervures. A travers cette trame naturelle, l'œil aperçoit, au milieu d'une campagne riante ou abrupte, les fameux anachorètes de la Chine. Celui-ci est plongé dans sa lecture, celui-là interrompt sa méditation pour prêter l'oreille à la chute d'un torrent ou au bruit de l'orage. L'un vit en compagnie d'un lion, comme saint Jérôme; l'autre est assisté d'une antilope qui le regarde fixement, comme si la bête faisait effort pour s'élever à la pensée de l'homme. Il y a dans cet album de quoi ouvrir pour la vie l'imagination d'un enfant, et Rousseau en tomberait d'accord, lui qui recommandait à son jeune élève la lecture de *Robinson*. Mais quelle idée ingénue et singulière que celle de peindre ces solitaires et ces solitudes à travers une feuille morte qui laisse transparaître toute la vie du paysage! Il semble que l'arbre a détaché ses feuilles une à une pour servir de gaze aux tableaux de l'artiste.

Il faut en convenir, le peintre chinois aux prises avec le détail est au moins un ouvrier incomparable. Ses figures, dessinées sur papier de riz ou de bambou, le disputeraient en finesse à Holbein. Ses bouquets ont une fraîcheur qui ferait envie à Van Huysum et à Redouté. Ses animaux,

ses oiseaux ont une vérité d'allure ou de vol, de pelage ou de plumage, que n'ont pas dépassée les Hollandais les plus illustres. Ses paysages sont autant de fenêtres ouvertes sur la nature même. Avec tout cela, le Chinois possède une imagination extraordinaire; il a du goût pour les scènes fantastiques, il invente des monstres, il peint avec délicatesse et vérité des êtres chimériques, il est plein de réalisme dans la représentation de ce qui n'a jamais existé... Pourquoi donc nous répugne-t-il d'appliquer le nom d'artistes à cette race d'ouvriers patients et merveilleux ? C'est que l'art est une création du cœur autant que de l'esprit. Il est, dans un pays, le produit d'une croyance commune et non d'une fantaisie individuelle. Destiné à nous faire entrevoir l'infini sous le voile de la réalité, le monde invisible à travers le monde des phénomènes, l'art, dans sa haute acception, est nécessairement enfanté par le sentiment religieux. Il ne saurait donc exister, du moins à un degré supérieur, chez un peuple sceptique et frivole qui n'a pour temples que des kiosques et pour divinités que des magots. Sa vénération est de la curiosité, son observation est de l'ironie; on dirait qu'il se moque tout le premier de ses pagodes grimaçantes et de sa mythologie qu'il fait cuire au four. Comme tous les peuples sensuels, le Chinois excelle dans le mariage des couleurs, qui est la volupté des yeux; mais il ne voit dans la peinture qu'une décoration, et il n'admire rien tant que les tours de force en fait de sculpture. Comment d'ailleurs l'idée du beau pourrait-elle se perfectionner parmi des hommes qui, depuis des siècles, ont placé leur idéal dans le développement ou la dépression des viscères, qui n'estiment les dieux et les humains qu'autant qu'ils sont charnus et ventrus, qui veulent, chez les femmes, une minceur impossible, et chez les maris un embonpoint contre nature?... Voilà ce que nous dit la philosophie de l'art, et voilà ce que M. Thiers comprend, après tout, mieux que personne. Aussi a-t-il eu soin de placer en évidence dans son cabinet quelques figurines grecques et des copies en marbre d'après l'Apollon Saurochtone et le Joueur de flûte, afin (nous disait-il) d'avoir à sa portée l'étalon du beau, « car il ne faut pas s'aventurer sur cet océan des innombrables variétés de l'art humain, sans avoir préalablement jeté l'ancre aux endroits sûrs. »

Les figures grecques que M. Thiers appelle l'étalon du beau, ce sont, disons-nous, des copies réduites en marbre d'après des antiques célèbres et aussi quelques terres cuites de la plus rare beauté. En fouillant le sol de l'Attique et des îles de l'Archipel, on trouve, aujourd'hui encore, de petits masques tragiques, satiriques ou grotesques, des têtes de femmes élégamment coiffées et des figures entières, grandes comme la main, qui

accusent voluptueusement toutes leurs formes sous des draperies mouillées. Il nous est arrivé à nous-même, dans une excursion à Rhamnus, où l'on se rend d'Athènes en passant par Marathon, de mettre la main sur d'innombrables terres cuites, enfouies par monceaux dans les restes de cette ville jadis si fameuse par son temple de Némésis, dont la statue était de Phidias. Après avoir franchi les remparts de l'Acropole, dont les assises de marbre sont maintenues dans leur blancheur par une source d'eau vive,



FIGURINE GRECQUE EN TERRE CUITE

nous parcourûmes une enceinte montueuse, jonchée de ruines. Çà et là s'ouvraient des excavations où des milliers de vases et de figurines gisaient entassés, comme si la forteresse eût été, la veille même, prise d'assaut. Que de désastres, que de familles désolées, que de générations ensevelies, et que de choses à la fois nous représentaient ces vases brisés, ces lambeaux de draperies, ces fragments de têtes et de bras, ces doigts de pieds, ces torses rompus qui offraient par places des parties intactes et polies! Quelques-uns de ces débris furent emportés par nos compagnons et par nous avec une tristesse inexprimable. Elle est inexprimable, en effet, la tristesse de ces lieux déserts dont le silence est augmenté encore, pour ainsi dire, par le murmure de la mer Égée qui vient expirer sur la grève. Déjà les lentisques et les lauriers-roses cachent les ruines des temples dédiés à Thémis et à Némésis, et nous étions partis

avec la douleur de n'avoir pu les découvrir, lorsqu'un pâtre homérique, laissant errer son troupeau de chèvres noires, nous ramena de loin sur un plateau que nos chevaux avaient déjà foulé, et nous montra les ruines que nous avions cherchées en vain. Elles étaient confondues dans un désordre inextricable et paraissaient avoir été dispersées par un tremblement de terre. L'emplacement des deux temples ressemblait à un champ de bataille sur lequel on aurait oublié des cadavres. Les chapiteaux étaient enfouis dans l'herbe; des cannelures commencées semblaient avoir été interrompues par la guerre. Un siége de marbre était renversé sur le seuil du temple, et un pli de tunique, sculpté sans doute par Phidias, était recouvert de broussailles... Ces souvenirs nous sont revenus en foule quand nous avons vu, dans le cabinet de M. Thiers, les terres cuites qu'il y a placées comme échantillons de l'art familier des Grecs. Celles-ci ne sont pas seulement admirables de caractère, elles sont aussi d'une conservation parfaite, et elles donnent une idée de tout ce que devaient renfermer en ce genre les cités de l'Attique, et en particulier les pénates de l'antique Rhamnus, où nous avions remué tant de décombres.

Que dire des splendides laques noirs du Japon et des laques rouges de Chine fouillés en relief, des coupes en jade blanc ou vert, des figurines en pierre de lard, des mosaïques en pierres dures, et des sculptures en bois de fer, ou en bois de santal, ou en mandragore? Comment décrire tous les genres de porcelaine qui achèvent d'orner le cabinet de M. Thiers, l'ancien blanc, le bleu turquoise, le céladon uni ou craquelé, et les potiches de la famille verte, et les vases de la famille rose, que sais-je encore?... Il faudrait, pour en bien parler, plus de connaissance que nous n'en avons, et une telle besogne reviendrait de droit à notre collaborateur M. Jacquemart. Pour nous, ce qui nous frappe dans ces matières opulentes, c'est le goût des arrangements, c'est le sentiment des formes, la finesse et la variété du travail. Chacune des substances précieuses que la nature leur a fournies, les Japonais comme les Chinois l'ont employée à propos, l'ont mise à la place où elle vaudra le plus et où elle prêtera le plus de valeur aux autres substances. Nous avons longtemps regardé, sans pouvoir en détacher nos yeux, une grande boîte oblongue en bois de fer, incrustée de pierres dures, dont la mosaïque dessine des branches d'arbres et des oiseaux jetés avec un habile désordre sur le fond sombre du bois. On y voit chatoyer le quartz rose, la cornaline, la nacre, le lapis-lazuli; les feuilles sont en malachite, les oiseaux en jade veiné; il ne se peut rien imaginer de plus magnifique et de plus flatteur pour les yeux. Ce serait un spectacle éblouissant si l'artiste n'avait ménagé quelque repos sur la sévère nudité du fond, et s'il n'avait combiné l'har-

monie de ses tons avec leur violence naturelle et superbe. Mais une journée entière ne suffirait pas à étudier en détail les laques de cette collection. Il nous souvient qu'à la vente Montebello, il y a quelques années, M. Thiers se fit adjuger pour un grand prix un délicieux petit cabinet en laque à fond d'or. Vingt fois nous avons revu cette menue merveille, et toujours elle nous a surpris et charmé, la vingtième fois tout autant que la première. Les tiroirs en sont tellement petits que c'est à peine si on y ferait entrer le déjeuner d'un oiseau-mouche. Mais il y a je ne sais quelle grâce ironique dans l'impossibilité même d'utiliser ces tiroirs. Toutefois l'ajustage en est parfait, les battants se replient sur leur feuillure avec une exactitude qui tient du prodige. Quant à la délicatesse des travaux d'art, elle est inexprimable. L'or y brille en teintes changeantes, et l'effet en est encore varié par des incrustations métalliques et par des intermittences de couleur. On dirait qu'un sylphe a menuisé en secret ce meuble impondérable pour y cacher ses billets doux.

Avouons-le franchement, aucune nation n'a poussé aussi loin que les Japonais et les Chinois cet art des choses intimes, ce culte des dieux lares qui fait de la famille un sanctuaire. Assurément, c'est une sensation des plus douces que de manier les laques du Japon, dont le vernis est si pur, si compacte et si uni, qu'il forme un intermédiaire impénétrable entre le contenant et le contenu... Mais il me semble qu'à ces fines sensations répondent des sentiments analogues. Quel tendre respect doivent inspirer les parures des grands parents, lorsque l'enfant les hérite dans ces boîtes admirables! Combien de souvenirs délicats doivent s'attacher à l'écharpe d'une mariée, à ses robes brodées d'or et de soie ou brochées bleu sur bleu, à ses fichus de satin, à ses blanches fourrures en chèvre du Thibet, à ses pantoufles lilliputiennes, quand on les trouve renfermées dans un de ces légers coffres où voltigent des cigognes élégantes, où s'épanouissent en relief des branches de pin et de bambou, des papillons et des chrysanthèmes! Tantôt le coffre est aventuriné, c'est-à-dire poussiéré d'or; tantôt l'or y est semé avec des rehauts de grains plus gros et plus brillants, semblables à des cristaux saillants et brunis. N'est-ce pas à croire qu'un Jupiter mongol, voulant séduire les Danaé de Nankin, a fait tomber cette pluie d'or dans leurs nippes adorables?

Oui, M. Thiers a raison : Dieu n'a déshérité aucune partie de l'univers, et chaque peuple est parvenu dans son genre à un degré de perfection que les autres peuples n'ont pu atteindre. Ainsi les nations, devenues tributaires les unes des autres, ont été forcées de se reconnaître tour à

tour inférieures et supérieures en tel ou tel produit du génie humain. Dans ce concours universel, personne, je crois, n'a disputé aux Chinois le *premier prix* de la céramique. Délicatesse de la pâte, forme, couleur, décor, tout chez eux est incomparable en fait de porcelaine. Les défauts même de leur peinture se changent ici en qualités. Ce qu'il y a de bizarre dans leur dessin réduit les figures au rôle d'accessoires décoratifs. L'absence de perspective laisse triompher la rondeur du vase, son galbe et sa plénitude. Ce serait, en effet, une lourde faute et même un contre-sens monstrueux que de creuser des lointains sur une surface convexe, et de reculer ainsi justement ce qui avance et ce qui doit avancer. Il a été un temps où la manufacture de Sèvres faisait peindre majestueusement sur ses grands morceaux *l'Arcadie* du Poussin, *le Sacre* de David, *les Moissonneurs* de Léopold Robert, ou toute autre composition célèbre : rien ne saurait être plus mal entendu. Le décor d'un vase, au lieu de présenter à l'œil l'idée d'une concavité impossible, doit être purement extérieur. Que les fleurs s'y dispersent en obéissant aux courbes du profil, qu'elles s'égarent sur le piédouche et sur les anses, qu'elles se déploient sur les flancs du vase, qu'elles se penchent sur ses lèvres ouvertes, mais que toujours la forme de l'objet principal domine la forme de ses ornements. Voilà ce que les Chinois ont compris à merveille et mis en pratique. Malgré le soin qu'ils y ont apporté, leurs figures ne sont que des taches heureuses, des images souvent fantastiques, des apparitions qui passent à la surface des théières ou des potiches sans y pénétrer, sans en rompre les contours, sans en troubler le développement.

Et de même que la forme des objets décoratifs est subordonnée à celle de l'objet décoré, de même, dans tous les ouvrages des Chinois, les couleurs se soumettent à une loi d'harmonie qui prime jusqu'à la vérité de l'imitation. Nous en voyons un curieux exemple sur une des porcelaines qui ornent le cabinet de M. Thiers. C'est un morceau de la fabrique impériale et des plus beaux qui existent. La peinture représente une course de chevaux dans le manége du souverain. Toutes les femmes du harem chinois sont lancées à fond de train sur l'hippodrome, qui tourne avec le vase ; elles jouent à qui arrivera première. Dans le nombre, il en est une dont la chevelure s'est défaite et qui, pour la rajuster, a mis sa cravache entre ses dents : c'est une image de la grâce surprise au galop. Suivant les convenances de sa gamme, le coloriste a introduit dans sa peinture des chevaux de toutes les robes, des bruns, des alezans, des gris, des jaunes et même des *bleus*, sans qu'une couleur aussi étrange soit choquante, et il l'a fait au contraire pour ne pas faillir à l'harmonie qui, en cet endroit, demandait une nuance de bleu. « Il n'est

pas de couleurs si ennemies, dit le père André, qu'on ne puisse les réconcilier par la médiation de quelque autre, comme par une amie commune. » Les Chinois connaissaient ce principe plusieurs mille ans avant le père André. Quant aux mouvements des chevaux, ils sont saisis avec beaucoup de vivacité et de vérité, je veux dire avec cette vérité qui dans l'art s'appelle vraisemblance... Mais comme elles sont jolies, ces houris du sérail chinois! Leur peau est aussi fine que l'émail du vase; leurs mains sont polies et satinées; leurs ongles longs ont été conservés dans des gaînes de bambous, et sous leurs paupières allongées, sur le vermillon de leurs petites lèvres, on sent poindre le sourire de la volupté et je ne sais quel ironique sentiment de l'amour. Délicieuses poupées, on serait tenté de les renfermer, après la course, dans un étui de laque noir aventuriné, avec fleurs de pêcher en relief.

Rangées sous une grande vitrine, la plupart de ces chinoiseries y sont confondues avec les figurines grecques en terre cuite qui, par leur style et leur auguste élégance, éclipsent aisément ce qui les entoure. On voit tout de suite quel rang il faut assigner à la pure imitation dans la hiérarchie de l'art. Ici se prélasse un mandarin ventru qui bâille d'un immense ennui; là, c'est un personnage assis sur ses talons, et qui se cure l'oreille en souriant avec malice[1]. Des déesses en bronze, des philosophes en pierre de lard, des bébés en ivoire du plus fin travail, des tableaux sur bois, marines ou paysages, minutieusement gravés et sculptés en relief avec des évidements profonds, une coupe rarissime en jade vert avec une inscription qui aura peut-être la chance d'être déchiffrée par nos professeurs de chinois, un crabe modelé de la façon la plus surprenante, en bois dur, et cent autres objets de curiosité remplissent la vitrine de M. Thiers. Aucun spécimen ne manque donc à sa collection. On y trouve des coffrets en bois, style renaissance, sculptés avec infiniment de goût et du plus fin travail, des sculptures au monogramme d'Albert Dürer, des figures en relief ciselées par Aldegrever sur cette pierre de Bavière qui est devenue aujourd'hui la pierre lithographique, et jusqu'à des cires italiennes ou françaises du XVIe siècle, représentant les grandes dames de la cour, au temps des Valois. Toutes les formes, toutes les matières sont rassemblées ici, et toutes les variantes de l'art et de la beauté. Les fameuses portes modelées par Ghiberti pour le baptistère de Saint-Jean à Florence, ces portes que Michel-Ange jugeait dignes d'ouvrir le ciel, M. Thiers les a fait mouler il y a longtemps déjà, et il en a couvert les parois de son antichambre. Au milieu de la pièce,

1. Voir à la fin du présent article.

sur une table de marbre, est placée une belle réduction de la *Panthère* du Vatican; elle est en jaune antique avec des incrustations de marbre noir imitant la robe tachetée de l'animal. Sur les panneaux de la même chambre sont encastrés les *Sept Sacrements* de Nicolas Poussin reproduits en marqueterie de bois.



COFFRET EN BOIS SCULPTÉ

Enfin, comme on le pense bien, les terres cuites émaillées de Luca della Robbia n'ont pas été oubliées non plus dans le musée d'un amateur qui adore l'Italie. Nulle part, je suppose, même à Florence, on ne rencontrerait des médaillons mieux réussis ni d'une conservation plus heureuse. C'est à notre collaborateur M. Barbet de Jouy, qu'il appartiendrait de décrire en parfaite connaissance les terres émaillées de ce cabinet. Plus compétent, il apprécierait mieux que nous la beauté de ces poteries, la finesse du grain, la qualité et le ton de l'émail. Une chose nous frappe, c'est que l'artiste florentin a obtenu de véritables œuvres d'art en employant des matières qui semblent si peu faites pour exprimer la figure humaine. L'émail de la faïence se prête bien mal, selon nous, à l'imitation de la chair, et dès lors il est étrange de poursuivre cette imitation, dans le même ouvrage, au moyen de la polychromie. Il y a là un mélange de réel et de faux qui devrait répugner à un artiste, et cependant Luca della Robbia est parvenu, à force de talent, à faire pénétrer le sentiment de l'art dans ces matières opaques, sous ce vernis d'étain, dont le poli et le froid mortel jurent tellement avec les colorations de la vie, surtout

avec une expression de tendresse comme celle qui anime les Vierges du maître. J'imagine que ces Madones de faïence sont effrayantes à voir à certaines heures; mais plus effrayantes encore doivent être par moments les terres peintes du même sculpteur, ses bustes de femmes ou d'enfants dont il a teinté les prunelles, colorié les cheveux et les sourcils, peinturé les joues et vermillonné la bouche. De pareilles tentatives d'imitation, ne craignons pas de le dire, sont le fait des barbares. Non, la sculpture polychrome, du moins ainsi entendue, n'est point de l'art; non, il ne faut pas singer la vie par ce mélange de ronde bosse et de couleur qui ne trompe nos yeux un instant que pour inspirer à notre âme l'horreur des spectres. L'art ne nous doit pas une réalité impossible : il nous doit l'esprit des choses. En imitant la figure humaine avec du marbre ou du bronze, en imitant le relief des corps sur une surface évidemment plane, le sculpteur et le peintre nous avertissent l'un et l'autre qu'ils n'ont pas voulu nous causer une illusion puérile et qu'ils prétendent seulement nous offrir une image de la vie, et cela pour éveiller un sentiment ou un souvenir, pour évoquer une âme. Toute autre ambition est monstrueuse par cela même qu'elle est impuissante. Nous le disions récemment dans la *Grammaire des Arts du dessin*, l'idée est le seul principe vivant dans les êtres, et, partout où elle est absente, il n'y a que des fantômes, de vaines ombres.

Nous n'avons pu donner ici qu'un aperçu des objets si variés que possède M. Thiers, et notre description est un abrégé de son cabinet, qui est lui-même un abrégé du monde. « J'ai voulu, nous disait-il, réunir les pièces justificatives d'un tableau historique de l'art, et j'y ai été conduit par l'histoire de Florence à laquelle j'ai travaillé dix ans. S'il me reste de la force, je tracerai peut-être ce tableau du développement de l'art chez tous les peuples. L'amour de mon pays, l'amour de certaines idées m'avait jeté dans la politique; j'y ai trouvé un océan d'amertume : ici je trouve le repos, le calme, l'oubli des injures, et, oserai-je ajouter, la justice de l'historien. Ici, les hommes ne sont plus pour moi que des tableaux; je ne leur en veux pas plus qu'aux figures de Raphaël et de Michel-Ange. Mon cœur est resté ardent; ma raison est devenue de glace... » Pour nous, de ces longues visites nous emporterons, avec une impression durable, quelques pensées utiles et grandes. La France tient à être une nation bien élevée : elle ne le sera point complétement tant que l'esthétique restera étrangère à l'éducation des lettrés, en attendant de pénétrer des couches plus profondes. Ce que M. Thiers a fait pour lui-même, un gouvernement serait bien venu à le faire pour

tous. Au lieu de ces interminables musées de peinture où abonde le médiocre, nous aurions des galeries réformées où l'on n'admettrait que l'excellent. Dans un Louvre cosmopolite, le visiteur passerait successivement par les divers degrés de l'initiation. Il serait conduit, de chambre en chambre, jusqu'aux chefs-d'œuvre — soit originaux, soit parfaitement moulés ou imités — qui ont été produits par un suprême effort du génie humain. Rien ne serait exclu de ce qui est, en son genre, de premier ordre. On y verrait des laques et des porcelaines, aussi bien que dés ivoires et des bronzes; mais, dans l'échelle de nos admirations, la matière ne serait pas au même rang que l'esprit, ni l'imitation au même rang que le style. Le néophyte s'élèverait ainsi peu à peu, du beau relatif au beau absolu, de l'intelligence qui comprend tout au grand goût qui choisit et qui épure. J'imagine qu'à ce prix les écoles de Sicyone et d'Athènes pourraient un jour revivre parmi nous, si quelques philosophes, prenant à cœur l'éducation des jeunes artistes, les menaient graduellement jusqu'au sanctuaire où brilleraient les Phidias et les Raphaël.

CHARLES BLANC.



LE JOUR DES PANATHÉNÉES

PERSONNAGES :

PÉRICLÈS.
PHIDIAS, âgé de cinquante-neuf ans.
SOCRATE.
HIPPIAS, ambassadeur des Éléens.
AGORACRITE, ALCAMÈNE, PRAXIAS, } élèves et amis de Phidias.
MYS, NÉSIOTÈS, } vieux sculpteurs.
MÉNON, esclave de Phidias.

ASPASIE.
ELPINICE, sœur du grand Cimon.
LYSISTRATA, femme d'un lieutenant de Périclès.
MYRRHINE, sa sœur.
HERPYLLIS, femme du banquier Pasion.
Un Orateur, un Poëte dithyrambique, un Stratége, un Marchand, un Vieillard. Citoyens, esclaves, personnages divers.

SCÈNE Ire

(Un soir d'été. — Devant le Parthénon.)

PHIDIAS, UN GARDIEN DE L'ACROPOLE.

LE GARDIEN.

Le soleil est couché, fils de Charmidès.

PHIDIAS.

Les montagnes de Salamine sont encore rougies par ses derniers rayons.

LE GARDIEN.

Tes compagnons sont redescendus dans la ville. La loi défend qu'à cette heure aucun citoyen reste.

PHIDIAS.

Je respecterai la loi. Crains-tu qu'un homme seul ne s'empare de la citadelle ?

LE GARDIEN.

Je crains tous ceux qui entourent Périclès.

PHIDIAS.

Pourquoi? Périclès est l'ami du peuple.

LE GARDIEN.

De mon temps, le peuple se défiait d'amis aussi redoutables. Miltiade, Thémistocle et Cimon l'ont appris en prison ou dans l'exil.

PHIDIAS.

Tu oublies que Périclès t'a assuré une vieillesse tranquille, ainsi qu'à tous les citoyens mutilés dans les combats.

LE GARDIEN.

Ce n'est point Périclès, c'est la patrie qui nous paye sa dette. Il n'a fait, lui, que proposer à l'assemblée un décret juste.

PHIDIAS.

C'est bien. Le prytane et les archers scythes qui retirent les clefs de l'Acropole passeront ici, au pied des remparts. Dès que je les entendrai, je te promets de partir.

LE GARDIEN.

Et quel motif te retient ce soir plus longtemps que d'ordinaire?

PHIDIAS.

Demain, pendant la fête des Panathénées, le Parthénon sera consacré. Je désire contempler une dernière fois, pendant qu'elle m'appartient encore, la statue que je viens d'achever.

LE GARDIEN.

Singulière piété! digne de ceux qui reconstruisent les temples malgré nos serments! Car nous avions juré, en étendant vers le ciel nos mains ensanglantées par la victoire, de ne jamais toucher aux sanctuaires brûlés par Xerxès : leurs ruines devaient subsister comme un gage éternel de haine contre les barbares. Mais pour qui les serments sont-ils sacrés aujourd'hui? Quant aux vieillards qui ont sauvé la ville où vous régnez, vous les traitez de radoteurs.

(Il s'éloigne en murmurant.)

SCÈNE II

PHIDIAS, seul.

Ames rudes et plus rude langage, tels étaient nos pères! Nous faisons de belles choses, ils en ont fait de grandes. Oui, je le conçois, l'amour de la liberté doit enfanter l'ingratitude. Pauvre Périclès, condamné à remplir le tonneau des Danaïdes!... Mais laissons les soucis terrestres. Voici

l'heure où le disque de la lune se balance sur les cimes de l'Hymette parfumées de thym. La plaine est silencieuse; seule, la chouette chère aux Athéniens pousse autour de moi son cri plaintif. Déjà les rayons argentés traversent l'immense ouverture de la porte et frappent le colosse. O Minerve, que les poëtes font sortir du cerveau de Jupiter et que je puis dire fille de ma pensée, c'est donc demain que tu seras offerte au culte des mortels! Es-tu digne de commander aux regards du peuple athénien? Il t'adore parce qu'il t'a choisie pour protectrice, t'adorera-t-il parce que tu es belle? A travers l'or et l'ivoire qui te composent, à travers les formes dont je t'ai revêtue, saisira-t-il l'idée qui m'a inspiré? Tu n'es plus l'idole des anciens âges, et tu dois faire pénétrer dans les cœurs une religion plus pure. Sereine, toute-puissante, éternelle, tu t'appelles l'Intelligence divine; tu représentes la lumière inaltérable et la raison qui régit le monde, après l'avoir créé. Nos sens sont une prison si étroite que nous ne pouvons nous figurer Dieu qu'à notre image. Un jour, les peuples reconnaîtront le Dieu unique; ils n'en seront pas moins condamnés à lui prêter leur corps et leur visage. Cependant, sur ce visage l'artiste peut faire rayonner quelque chose d'infini, reflet de la divinité même : c'est la beauté. Ai-je réussi? Le colosse que j'ai construit avec tant de labeur pendant neuf années exprime-t-il ce qu'il doit exprimer? Voilà bien un front où l'intelligence brille et qu'aucune passion n'a effleuré. Les yeux, formés de pierres transparentes, imitent le regard, éclair de la pensée. La bouche, calme, qui ne sait pas sourire, n'a jamais annoncé que des lois immuables ou des bienfaits. Tous les traits respirent la majesté, le charme, la jeunesse. Est-il nécessaire de chercher si les bras sont nobles, la poitrine chaste, la pose héroïque, si les vêtements d'or entourent la déesse d'un tissu de lumière? Je suis Phidias, et ce n'est point sans sincérité que tous les sculpteurs me cèdent le premier rang. Athènes va posséder une statue que la Grèce entière lui enviera : j'ai la confiance que mes concitoyens seront contents. Mais moi, d'où vient que je ne puis me satisfaire? Cette œuvre, commencée avec joie, je l'ai terminée avec tristesse. Il m'est doux de la contempler, et bientôt mon plaisir se change en amertume. Tel est le poison qui corrompt les fruits du travail! Prométhée n'est point une fiction vaine : il est l'emblème de notre destinée. Les cœurs que remplit l'amour du beau ont aussi leur vautour. Je compare en gémissant ce que je veux et ce que je puis, ce que je rêve et ce que j'exécute, ce que j'entrevois dans les sphères supérieures et ce que je taille dans le marbre ou dans l'ivoire. Certes la Vierge du Parthénon me couvrira de gloire aux yeux des Grecs. Mais que vaut la gloire que les hommes m'accordent, si moi je me la refuse? Je sens que je n'ai point

atteint la limite qu'il m'est permis d'atteindre. Allons, du courage! Ma main ne me trahira peut-être pas toujours. Il en est temps encore : je n'ai pas soixante ans. Avant que la vieillesse ne ralentisse mon sang, je puis tenter un nouvel effort. Je le tenterai. Il me faut un sujet plus simple et plus grandiose. Ce casque, ce sphinx, cette Gorgone, ce serpent, tous ces monstres que la superstition m'imposait étaient autant d'entraves. Pourquoi séparer l'intelligence divine? Pourquoi la personnifier sous les traits d'une femme? C'est Dieu lui-même, c'est le principe de toutes choses que j'oserai regarder en face et montrer aux mortels. Que les prêtres le nomment Jupiter, Osiris, Baal ou Jehovah, il n'en est pas moins le roi de l'univers. Oui, Jupiter inspirera ma tâche suprême : ce sera le dernier mot de Phidias. Le temple commencé par Pisistrate n'est point achevé : si Périclès y consentait... Mais il n'y consentira jamais. Ce serait se perdre, et ses ennemis le rendraient odieux en le comparant au tyran. Quitterai-je Athènes? Irai-je chez les Éléens qui ont terminé leur temple magnifique et n'ont point de statue de Jupiter? O grave Phidias! est-ce là ta sagesse? Tu ressembles donc aux autres hommes, puisque tu désires toujours quelque chose! Hélas! sages et fous, nous sommes soumis à la même loi et ne trouvons le repos que dans la mort. Heureux ceux qui s'agitent pour de nobles causes!

(Il sort.)

SCÈNE III

(La maison d'Aspasie.)

ASPASIE, ELPINICE.

ASPASIE.

Tes yeux s'affaiblissent donc toujours, ma chère Elpinice?

ELPINICE.

Le soleil de l'été et la blancheur poudreuse de l'Attique me rendent presque aveugle.

ASPASIE.

Combien tu m'affliges!

ELPINICE.

Puisses-tu, Aspasie, ne point connaître le triste cortége de la vieillesse! Mais laissons ce sujet; celui qui raconte ses maux les éprouve deux fois. Je t'apporte des nouvelles de l'Élide.

ASPASIE.

Ah! tu as des lettres?

ELPINICE.

Ma belle-sœur, cette épaisse Arcadienne que Cimon n'aurait point épousée s'il m'avait cru, en a reçu aujourd'hui.

ASPASIE.

Qu'a décidé le sénat d'Olympie?

ELPINICE.

Ce que tu espérais. Il envoie un ambassadeur à Phidias.

ASPASIE.

Et la statue de Jupiter?

ELPINICE.

On la veut plus belle encore que celle de Minerve. Une somme considérable a été votée.

ASPASIE.

Loués soient les dieux!

ELPINICE.

Comment peux-tu te réjouir de perdre un ami? Périclès ne souffrira point qu'il parte.

ASPASIE.

Il le faut, Elpinice. Leur intérêt à tous deux le commande.

ELPINICE.

Quoi! les intérêts de Phidias et de Périclès seraient opposés!

ASPASIE.

Oui, bien que je ne puisse t'expliquer quelque chose d'aussi nouveau. Telle est l'affection des deux amis que Phidias renoncerait à sa gloire plutôt que de nuire à Périclès, et que Périclès s'exposerait à un danger véritable plutôt que d'affliger Phidias. La fortune vient à notre secours.

ELPINICE.

Voilà encore les bienfaits de votre démocratie! Mais pourquoi ne veux-tu pas m'expliquer?...

ASPASIE.

Gardons le silence. J'entends des pas.

SCÈNE IV

LES PRÉCÉDENTES, LYSISTRATA, MYRRHINE.

LYSISTRATA.

O Cérès et Proserpine, cela ne saurait se supporter!

ASPASIE.

Qu'as-tu, ma chère?

ELPINICE.

Par les deux déesses que tu invoques! tu nous apparais aussi terrible que la Gorgone.

LYSISTRATA.

Que n'ai-je, comme la Gorgone, le pouvoir de changer en pierre ceux qui m'outragent!

ASPASIE.

Calme tes lèvres frémissantes, assieds-toi. Et toi, Myrrhine, retiens tes larmes. Embrasse-moi, ma belle enfant, et n'oublie pas que la joie est la lumière de la beauté. Dis-nous maintenant, Lysistrata, ce qui excite ton indignation.

LYSISTRATA.

C'est à ta prière, Aspasie, que j'ai mené ma sœur Myrrhine dans l'atelier de Phidias.

ASPASIE.

Certes, elle méritait de lui servir de modèle. La grâce et la chasteté fleurissent sur les joues de cette jeune fille : Junon, qu'adorent les Argiens, n'a pas de plus beaux bras.

LYSISTRATA.

Moi-même je me réjouissais quand Phidias contemplait ma chevelure, en ajustant des boucles semblables sur le front de sa statue.

ELPINICE.

Hélas! quand j'avais ton âge, ma beauté inspirait aussi le divin Polygnote.

LYSISTRATA.

Ce matin, j'ai conduit ma sœur au milieu des vierges qui suivront en chantant la procession des Panathénées. Vêtue de blanc, elle resplendissait comme les lis qui croissent parmi les sables de Phalères, doux aux pieds nus des baigneuses. Sur sa route, les passants se retournaient pour l'admirer, et le murmure de leurs voix rendait notre marche plus légère. O Vénus, notre joie fut amèrement expiée!

ASPASIE.

Qu'est-il arrivé? Tu m'effrayes.

LYSISTRATA.

Avant toutes choses, Aspasie, tu es sûre que Myrrhine avait le droit de prendre place dans les chœurs?

ASPASIE.

Sans doute, puisque Ménippe, ton mari, est lieutenant de Périclès.

LYSISTRATA.

Eh bien, elle en a été chassée!

ASPASIE.

Chassée ! Qui nous a fait un tel affront?

LYSISTRATA.

Callias, le débauché qui porte la torche aux mystères d'Éleusis, et Timoclès, le vieil archonte, dont l'œil est plus impudent que celui d'un chien.

ASPASIE.

De la part de ceux que tu nommes, nous devons nous attendre à tout.

ELPINICE.

Quel motif ont-ils allégué?

LYSISTRATA.

Ils ont dit que Phidias ne nous attirait chez lui que pour nous livrer à Périclès, et que ma sœur...

ASPASIE.

N'ajoute pas un mot. Oh ! les infâmes !

ELPINICE.

Le prétexte est plaisant.

LYSISTRATA.

Tu trouves cela plaisant? J'aurais voulu te voir, Elpinice, exposée à une aussi grande humiliation ! Il a fallu nous retirer, au milieu des rires, et fendre la foule insolente de nos rivales. Ma sœur gémissait, moi j'étais suffoquée de colère. Ah ! si j'avais été un homme !

ELPINICE.

Chère petite, tu n'as pas besoin d'aller chez Phidias pour être calomniée : on en dit autant des femmes qui viennent ici.

ASPASIE.

Il est vrai ; l'envie s'attache à celles qui fréquentent ma maison. Moi-même, ne m'appelle-t-on pas la nouvelle Omphale?

ELPINICE.

Oui, mais cela n'empêche ni les citoyens les plus vertueux de t'amener leurs nouvelles épouses, ni les mères les plus prudentes de te confier leurs filles, afin que tu leur enseignes l'art de plaire, l'amour décent, le goût des belles choses, le culte des muses, et que tu rendes leur intelligence capable de comprendre ce que comprend l'intelligence des hommes. Avant toi, les Athéniennes ne différaient des femelles des animaux que parce qu'elles savaient se servir de leur langue. Toutes celles qui ont écouté tes leçons sont devenues dignes de partager les plaisirs, les soucis et même la gloire de leurs maris. Elles méritent justement ce titre de *compagnes* et d'*amies* que les Grecs ne donnaient auparavant qu'à leurs courtisanes illustres. Le nombre en est petit, parce qu'il a fallu

rompre les barrières du gynécée. Ne vous étonnez donc pas si l'envie se déchaîne contre vous. Pour moi, je déclare que la maison d'Aspasie fait les délices de ma vieillesse, et que j'y admire tous les jours combien chez les femmes la culture de l'esprit ajoute à la vertu.

LYSISTRATA.

La blessure des autres ne guérit pas ma blessure. Tu nous vengeras, Aspasie?

ASPASIE.

Le mépris est la seule vengeance qui convienne.

LYSISTRATA.

Et Myrrhine, qui sera inconsolable?

ASPASIE.

J'ai pour Myrrhine une consolation toute prête..., un jeune mari qui lui ressemblera. Vois, le sourire se glisse sur son visage comme un rayon du matin.

SCÈNE V

LES PRÉCÉDENTES, SOCRATE.

SOCRATE.

Te souhaiter le bonjour, Aspasie, est une formule surannée.

ASPASIE.

En effet, tu ne passes pas, Socrate, pour aimer les anciens usages, toi que les sophistes et les prêtres accusent d'être un novateur.

ELPINICE.

Qu'as-tu aujourd'hui, Socrate? Te voilà plus brillant que le dieu de Délos.

SOCRATE.

Mon manteau de laine sort des mains du foulon et j'ai mis mes sandales, ce qui ne m'est pas ordinaire.

ELPINICE.

Te proposes-tu de concourir pour le prix de beauté?

SOCRATE.

Les femmes veulent tout savoir, même comment Jupiter épousa Junon.

ASPASIE.

J'aime mieux supposer que c'est pour me visiter que tu as renoncé à tes habitudes spartiates.

SOCRATE.

Pourquoi n'imiterais-je point ceux qui sacrifient aux nymphes ou aux

muses, sur les bords de l'Ilissus? N'est-ce pas ici le sanctuaire des belles choses, l'asile des nobles pensées? Ne dois-je point, Aspasie, te traiter avec honneur, toi qui es ma maîtresse de rhétorique et mon professeur d'amour? Toutefois, je manquerais de sincérité si je te cachais que je me rends à l'Acropole afin d'y contempler les œuvres de notre cher Phidias.

ASPASIE.

Regarde, Elpinice, ce philosophe au ton enjoué. Il espère déguiser ainsi son embarras. A-t-il bonne grâce à me proclamer son professeur d'amour, celui qui se marie sans me consulter?

SOCRATE.

Si j'achète des chaussures et que je consulte mon meilleur ami, il rira de ma simplicité, parce que seul je puis sentir si elles s'accommodent ou non à mon pied. Or, les chaussures les plus étroites, que sont-elles, comparées au mariage?

ASPASIE.

Nous sommes perdues, mes amies, si nous laissons cet homme rusé s'embarquer dans ses raisonnements, plus nombreux que la flotte de Xerxès. Réponds-moi sans détour, Socrate, comme si tu comparaissais devant l'Aréopage.

SOCRATE.

Tu me fais peur, terrible Aspasie, et tu me mets hors d'état de te satisfaire par mes réponses.

ASPASIE.

L'ironie ne sera d'aucun secours. Dis-nous d'abord qui tu épouses.

SOCRATE.

Xanthippe, fille d'un de mes voisins.

ASPASIE.

Est-elle riche?

SOCRATE.

Elle est pauvre.

ASPASIE.

Belle?

SOCRATE.

Tout le monde s'accorde à la trouver laide.

ASPASIE.

Son esprit rachète sans doute sa laideur?

SOCRATE.

Elle excelle à tourner le fuseau et à reconnaître quand des lentilles sont cuites à point.

ASPASIE.

Alors elle t'aura charmé par sa bonté, par sa douceur?

SOCRATE.

Je la connais depuis son enfance : elle est portée vers l'avarice, d'un caractère difficile, pleine de tempêtes comme l'outre d'Éole, et, quand elle crie, elle réduirait au silence trois marchandes d'herbes de l'Agora.

ASPASIE.

Tu railles encore?

SOCRATE.

Par le chien! nul n'est plus véridique que moi. .

ELPINICE.

Il faut avouer qu'à force d'étudier la sagesse, ce jeune homme a perdu la raison.

SOCRATE.

Peut-être te paraîtrais-je moins déraisonnable, Elpinice, si tu connaissais les motifs qui m'ont décidé.

ELPINICE.

Par Castor! je suis curieuse de les entendre.

SOCRATE.

Aspasie souffrira-t-elle que je les expose à ma guise?

ASPASIE.

J'y consens, si tu promets d'être bref.

SOCRATE.

J'ai hâte d'être renvoyé absous par votre tribunal, car la fête des Panathénées va commencer. Dis-moi seulement, Aspasie, si tu as considéré quelquefois ma face de Silène.

ASPASIE.

Les parfums les plus précieux ne sont pas toujours enfermés dans les vases les plus beaux.

SOCRATE.

Tu es une personne clairvoyante, qui ne jettes point le fruit parce que l'écorce en est amère. Semblable à Minos ou à Rhadamanthe, tu ne juges que les âmes, méprisant la prison où elles sont plongées. Mais crois-tu que les jeunes filles pensent comme toi? Myrrhine, qui nous écoute, voudrait-elle devenir ma femme? Elle rit; il n'est pas de réponse plus éloquente.

ASPASIE.

Que ne t'adresses-tu à quelque autre de mes élèves?

SOCRATE.

Par les nymphes! toutes feraient de même, parce qu'elles n'ignorent

point ce qu'elles valent, étant sorties de tes mains, et parce que la jeunesse exige qu'une belle âme habite dans un beau corps. Du moment qu'il m'est interdit de choisir parmi les femmes que tu as formées, il me faut redescendre dans la foule grossière des Athéniennes. Leur ignorance et leurs vices sont célèbres; sans recourir aux poëtes comiques, qui, cependant, ne vont pas au delà du vrai, il suffit d'écouter chaque matin chez les barbiers les maris qui se plaignent et racontent les tours qu'on leur a joués la veille. Veux-tu que je passe ma vié à observer si ma femme se farde et se parfume pour recevoir un amant; si elle dérobe mon vin, après avoir contrefait mon cachet apposé sur la porte du cellier; si elle s'enfuit de mon lit pendant que je dors, sous prétexte d'assister une amie en mal d'enfant; si elle introduit avec elle aux mystères de la Grande Déesse quelque adolescent déguisé en femme?...

ASPASIE.

Arrête, de grâce. Que ne nous récites-tu le dénombrement des Grecs devant Troie?

SOCRATE.

Xanthippe, au contraire, étant sans beauté, parcimonieuse, acariâtre, s'enfermera dans les soins domestiques et méritera le plus bel éloge que je souhaite pour une femme, c'est qu'on n'aura point parlé d'elle.

ELPINICE.

Qui te force à te marier?

SOCRATE.

La loi, qui veut que tout citoyen prépare à son pays des défenseurs et des hommes de bien.

ASPASIE.

Est-il pour cela nécessaire de choisir un trésor d'imperfections?

SOCRATE.

Ce trésor, comme tu le dis fort bien, Aspasie, est tout à fait désirable pour un philosophe. Car un athlète ne doit-il pas fortifier ses membres par les exercices les plus violents? Es-tu d'un autre avis?

ASPASIE.

Non, mon cher Socrate.

SOCRATE.

Et le guerrier qui veut obtenir le renom de brave ne s'engage-t-il pas au plus fort de la mêlée?

ASPASIE.

Je le crois.

SOCRATE.

Quel cas ferais-tu d'un pilote qui ne consentirait à naviguer que par un temps calme et ne s'éloignerait jamais du port?

ASPASIE.

Je n'aurais en lui aucune confiance.

SOCRATE.

Tu vois donc que, pour ne point usurper le titre d'ami de la sagesse, je dois rechercher les épreuves avec le zèle que d'autres mettent à les fuir. Xanthippe fera pour mon âme ce que les maîtres de gymnastique font pour le corps des enfants, les endurcissant par des luttes pénibles et répétées. Si je supporte avec patience ses injures, peut-être ses mauvais traitements, je suis assuré de ne point manquer de douceur envers mes concitoyens. Si les cris dont ma maison retentira chaque jour n'altèrent point l'égalité de mon humeur, comment ne serais-je pas satisfait de tout quand je serai hors de chez moi? La vie n'a point été donnée aux mortels pour qu'ils soient heureux, mais pour qu'ils travaillent à devenir meilleurs.

ELPINICE.

Décidément, mon cher, ce n'est pas une femme qu'il te faut, c'est de l'ellébore.

ASPASIE.

Pour moi, j'entrevois dans ton projet quelque chose de généreux à la fois et de téméraire. Cependant, Socrate, le vrai sage ne se crée pas des chagrins à plaisir afin d'en triompher, il se contente de supporter vaillamment le malheur, quand il se présente.

SCÈNE VI

LES PRÉCÉDENTS, HERPYLLIS.

HERPYLLIS.

Quelle foule! Les rues ressemblent aux abords d'une fourmilière, où des enfants ont enfoncé un bâton. Les cavaliers font voler la poussière, les piétons les menacent en se rejetant contre les murailles. Mes esclaves, emportées par le flot, m'ont perdue. Voyez, la broderie de ma tunique est déchirée en cinq endroits. Elle m'avait coûté cent vingt drachmes; mais qu'importe! je n'ai point en vain pour mari le riche Pasion. A sa première entreprise, je prélèverai la dîme du butin. A propos, j'ai vu passer Alcibiade; il allait se joindre à la cavalcade. Qu'il est charmant, ton pupille, ma chère Aspasie, les cheveux flottant au vent, son chapeau

arcadien rejeté derrière ses épaules! Tel devait être Adonis que Vénus s'efforçait de retenir entre ses bras. Quand il aura quelques années de plus...

SOCRATE.

Quand il aura gagné quelques années, je suis persuadé que tu t'exprimeras moins librement sur son compte, Herpyllis.

HERPYLLIS.

Tiens! Socrate! je ne l'avais pas vu. Au chant se reconnaît le corbeau.

ASPASIE.

La pompe Panathénaïque va donc passer?

HERPYLLIS.

Que je suis étourdie! Je voulais te dire qu'on aperçoit déjà au loin le vaisseau sacré et le voile de Minerve gonflé par le vent. Que faisons-nous ici, au lieu de monter sur la terrasse?

ASPASIE.

L'escalier est à gauche, dans le vestibule. Je vous rejoins, mes amies, après que j'aurai fait une recommandation à Socrate. (Les autres femmes sortent.) As-tu appris, mon cher Socrate, qu'Hippias, l'ambassadeur ordinaire des Éléens, fût arrivé?

SOCRATE.

Parles-tu de l'illustre sophiste dont la richesse surpasse encore la subtilité?

ASPASIE.

Oui.

SOCRATE.

Il est descendu ce matin chez le proxène de l'Élide.

ASPASIE.

Tu le rencontreras à coup sûr autour du Parthénon. Je t'en prie, si tu l'abordes après la cérémonie, ne le provoque pas à une de ces discussions qui attirent autour de vous un cercle d'auditeurs et se prolongent jusqu'au soir. Conduis-le au plus tôt vers Phidias.

SOCRATE.

Je te le promets. Je saurai bien le retrouver ensuite, car ne crois pas que je renonce à une proie aussi magnifique.

SCÈNE VII

(Dans l'Acropole. La procession des Panathénées est passée. La foule est répandue autour du Parthénon.)

AGORACRITE, UN ORATEUR, UN STRATÉGE, UN MARCHAND, UN VIEILLARD, PLUSIEURS CITOYENS.

PREMIER CITOYEN.

Que fait-on là-bas, fils d'Aristion?

SECOND CITOYEN.

La prêtresse et les vierges Errhéphores revêtent la statue de la déesse Poliade du péplos richement brodé. Peu d'entre nous ont trouvé place devant l'étroit sanctuaire. J'ai laissé notre voisin contemplant sur le rocher l'empreinte du trident de Neptune. Quant à ton ami le fabricant de briques, il présente du lait au serpent familier.

PREMIER CITOYEN.

Mais le cortége sacré s'est transporté devant le Parthénon?

SECOND CITOYEN.

Les magistrats, les pontifes, les chœurs dont les chants retentissent harmonieusement sont rangés autour de l'autel où l'on commence à offrir l'hécatombe. Cent jeunes gens contiennent avec peine les cent bœufs aux cornes dorées.

PREMIER CITOYEN.

Le sang des victimes ne manquera pas pour consacrer le nouveau temple.

SECOND CITOYEN.

Et ce soir les bons morceaux ne manqueront pas à notre festin.

PREMIER CITOYEN.

Pourquoi n'es-tu pas resté?

SECOND CITOYEN.

Par Bacchus! j'ai assisté à tant de sacrifices, tandis que je ne connais point le monument d'Ictinus et de Phidias.

PREMIER CITOYEN.

Tu peux l'admirer à ton aise. Il nous coûte assez cher!

SECOND CITOYEN.

En effet, Callias a raison de dire qu'Athènes se charge de parures comme une femme coquette. Que d'or! que de couleurs brillantes! Mes yeux sont éblouis.

PREMIER CITOYEN.

Oui, c'est beau, et il faut convenir que Phidias est un habile homme.

SECOND CITOYEN.

J'aperçois là-haut ses sculptures. Éclairées par le soleil, elles semblent se détacher du marbre et prendre vie. As-tu compris tous les sujets?

PREMIER CITOYEN.

Pas encore. Mais j'entends au milieu d'un groupe Agoracrite, le disciple préféré de Phidias. Approchons-nous, pour profiter de ses explications.

(Ils s'approchent du groupe.)

LE MARCHAND.

Tu dis que ce fronton représente Neptune et Minerve se disputant l'Attique?

L'ORATEUR.

Ne réponds pas, mon cher Agoracrite, à une question qui sent la cale et le goudron. A force d'aller chercher les blés du Pont-Euxin, on devient aussi ignorant que l'alcyon bercé par les flots. Tu n'es donc pas Athénien, ô toi qui ne reconnais ni l'olivier planté par Minerve, ni le cheval, présent de Neptune?

LE MARCHAND.

Si j'achète du blé aux étrangers, je ne leur vends point ma langue, commerce fréquent parmi les orateurs. Je vois fort bien l'olivier et le cheval; il y a même deux chevaux attelés à un char.

AGORACRITE.

Minerve, la première, a soumis au joug les coursiers indomptés; aussi voyez-vous sur le char la Victoire aux ailes d'or qui tient les rênes et prélude aux courses des Panathénées. Derrière Minerve sont les dieux et les héros qui protégent l'Attique; derrière Neptune, les divinités de la mer.

L'ORATEUR.

Image de ta double puissance, ô Athènes, nourrice de guerriers illustres et patrie des belles trirèmes!

LE STRATÉGE.

N'est-ce pas Vénus qui est assise sur les genoux d'une autre femme?

AGORACRITE.

C'est Vénus, que vient d'enfanter Thalassa.

L'ORATEUR.

Aucun sculpteur, avant vous, n'a osé la montrer nue.

AGORACRITE.

Comment ne serait-elle pas nue, puisqu'elle sort de l'onde?

LE STRATÉGE.

Quels sont les dieux couchés sous les angles du fronton?

AGORACRITE.

Le Céphise, qui féconde la plaine, et l'Ilissus aux blancs platanes.

L'ORATEUR.

Le fronton de l'autre façade ne représente-t-il pas la naissance de Minerve?

AGORACRITE.

Minerve, s'élançant du cerveau de Jupiter, apparaît aux dieux de l'Olympe revêtue de ses armes immortelles. Junon, Vulcain, les Parques ont aidé à la délivrance de Jupiter. Iris s'envole pour annoncer à l'univers cette nouvelle, tandis que Thésée, l'Hercule des Athéniens, n'attend qu'un signe de la vierge invincible pour commencer ses travaux. A l'extrémité du fronton, les coursiers du Soleil élèvent au-dessus des flots leurs têtes frémissantes; à l'angle opposé, les chevaux de la Nuit inclinent vers la terre leurs naseaux silencieux. Ainsi est figurée toute l'étendue du ciel.

L'ORATEUR.

Un chant d'Homère n'est pas plus simple ni plus grandiose. Mais d'où vient, Agoracrite, que les statues de la façade orientale m'ont frappé d'étonnement, tandis que celles-ci ne font que me charmer?

AGORACRITE.

Il m'est impossible de te répondre, car c'est moi qui ai sculpté en partie les figures du fronton oriental, sous la direction de Phidias.

L'ORATEUR.

Et les figures que voici?

AGORACRITE.

Alcamène en est l'auteur.

L'ORATEUR.

Par Mercure! je ne puis comprendre une telle différence, lorsque tous les deux vous êtes élèves du même maître.

AGORACRITE.

La différence est moins grande que tu ne le penses, et je te l'expliquerai sans que tu m'accuses de m'enorgueillir. Comme nos œuvres devaient être placées à une hauteur de quarante pieds, Phidias nous recommandait sans cesse d'observer les lois de l'optique, de craindre une finesse inutile, d'omettre des détails que la distance ferait disparaître, pour nous attacher aux lignes principales, aux surfaces saillantes, aux traits propres à constituer non-seulement la beauté de la statue, mais l'apparence la plus imposante de cette beauté. J'ai suivi les conseils de Phidias, Alca-

mène n'en a point tenu compte. Il a fait ses figures aussi délicates que si elles devaient être vues de près.

L'ORATEUR.

Alors je ne suis plus surpris que le peuple les ait préférées, lorsqu'elles ont été exposées dans le Céramique.

AGORACRITE.

Cela était naturel, puisqu'elles étaient achevées jusqu'à l'ongle.

L'ORATEUR.

Tandis que, maintenant qu'elles sont au-dessus de nos têtes, elles semblent mesquines.

AGORACRITE.

Le maître l'avait prédit.

LE STRATÉGE.

De combien de reliefs les portiques sont ornés !

AGORACRITE.

Tu parles des métopes qui surmontent le péristyle ?

LE MARCHAND.

Je les ai comptées, il y en a quatre-vingt-douze.

L'ORATEUR.

On croit voir autant de tableaux enchâssés entre les triglyphes bleus.

AGORACRITE.

La plupart ont été exécutées par les vieux sculpteurs qui ont décoré jadis le Théséion et les autres temples. Au couchant, Phidias leur a commandé de retracer nos combats contre les Perses. Du côté qui domine la vallée de l'Ilissus, les Athéniens sont aux prises avec les Centaures, car l'élite de notre jeunesse accompagnait Thésée aux noces de Pirithoüs, et secourait les Lapithes contre les ravisseurs à la croupe bondissante. Sur la partie opposée, vous reconnaissez Cécrops, Érechthée, Pandrose avec ses sœurs, Triptolème, tous les bienfaiteurs de la cité naissante, auxquels Minerve communiquait la sagesse. A l'orient enfin, Phidias a représenté les exploits d'Hercule, de Thésée, de Persée, de Bellérophon, héros que Minerve conduisait. Ainsi est figurée l'histoire entière de la déesse, si étroitement unie à celle de son peuple.

L'ORATEUR.

Oui, certes, Phidias nous rend plus chères encore les traditions qui entourent notre berceau. Mais que dirons-nous de la frise qui couronne les quatre murs du sanctuaire comme un léger bandeau ?

AGORACRITE.

Vous n'avez pas besoin, je le suppose, qu'elle vous soit décrite ?

LE STRATÉGE.

Par Hercule! autant vaudrait décrire à une femme ses propres traits, pendant qu'elle tient un miroir tyrrhénien. Nous nous voyons tous célébrant les Panathénées, prêtres, magistrats, généraux, vieillards, jeunes gens.

PREMIER CITOYEN.

Et les chars qui volent dans le stade!

LE STRATÉGE.

Et la cavalcade, enlevée par un mouvement si naturel que l'on s'imagine galoper soi-même!

SECOND CITOYEN.

Et les métœques portant dans les amphores l'huile destinée aux vainqueurs!

L'ORATEUR.

Et leurs filles tenant les parasols de nos plus charmantes vierges, ainsi que l'a réglé la loi!

LE MARCHAND.

Avez-vous remarqué l'éphèbe qui passe sa tunique et le cheval qui chasse une mouche?

AGORACRITE.

Phidias a retracé avec la même fidélité les détails familiers de la fête et les rites les plus graves. Il a voulu immortaliser tous les Athéniens, le jour où ils honorent leur divinité protectrice.

L'ORATEUR.

Œuvre patriotique qui fera revivre un peuple entier aux yeux de la postérité! Nous paraîtrons même plus beaux encore, car Phidias peint les hommes tels qu'ils devraient être, et non pas tels qu'ils sont.

AGORACRITE.

Que sera-ce quand le colosse d'or et d'ivoire te révélera le maître tout entier!

L'ORATEUR.

Je l'ai déjà vu. Lorsque la procession est passée devant le temple, j'ai feint de rattacher ma sandale, afin que le maître des cérémonies me laissât hors des rangs. O mes amis, quel spectacle! J'ai cru que la divinité m'apparaissait pour la première fois. Les statues que j'avais adorées auparavant m'ont semblé aussitôt une imposture grossière. Si quelque demeure bâtie par la main des hommes peut contenir dans l'enceinte de ses murailles la nature divine, c'est le temple qui renferme la Minerve de Phidias. Il est plus qu'un artiste, il est un sage, celui qui ajoute à la religion en faisant pénétrer dans nos âmes un rayon céleste.

LE MARCHAND.

Taisons-nous. Le voici lui-même qui s'avance au milieu de la foule.

LE VIEILLARD.

Pourquoi nous taire? Nos éloges sont la seule récompense qu'il doive attendre d'une république.

LE STRATÉGE.

La joie n'altère point sa simplicité. Quant à moi, je donnerais bien des victoires en échange d'une semblable journée.

SCÈNE VIII

LES PRÉCÉDENTS, PHIDIAS, entouré d'amis et d'Athéniens qui le félicitent, UN POÈTE DITHYRAMBIQUE, MYS.

LE POÈTE.

Salut au second Prométhée!

LE VIEILLARD.

Loué sois-tu, fils de Charmidès, toi qui fais de notre patrie la plus brillante des villes!

LE MARCHAND.

J'ai parcouru bien des pays. Ni le temple d'Éphèse tant vanté, ni celui d'Argos orné par ton rival Polyclète, ni l'Héræon de Samos, enrichi par les rois de Lydie, ne peuvent être comparés au Parthénon.

LE POÈTE.

Que les Doriens ne montrent plus avec fierté les colonnes et les triglyphes qui portent leur nom! Que leurs architectes s'avouent vaincus et cherchent un nouvel ordre dorique!

LE STRATÉGE.

L'odieuse Lacédémone est condamnée à se parer plus que jamais de sa pauvreté.

L'ORATEUR.

Grâce à toi, Athènes donne au monde la preuve la plus magnifique de sa piété envers les dieux; elle te doit une couronne que ni l'envie ni le temps ne peuvent flétrir.

LE POÈTE.

Oui, les flottes qui rentrent au port victorieuses ne laissent point de traces sur la mer. Le sang versé sur les champs de bataille est bientôt recouvert par l'orge verdoyante. Les paroles éloquentes se dissipent dans l'air plus vite que la fumée. Mais le marbre sorti des entrailles de la terre, l'or, métal incorruptible, garderont l'empreinte de ton génie, et les mo-

numents que tu élèves traverseront les âges comme un témoignage impérissable de notre grandeur.

PHIDIAS.

Vos suffrages me sont doux, mes chers concitoyens, mais il n'est point juste qu'ils s'adressent à un seul homme. N'oubliez pas les artistes qui ont travaillé avec le même zèle que moi à orner le temple de la déesse : Agoracrite le premier, qui ne le cède à aucun sculpteur grec ; Alcamène, que vous me préfériez il y a peu de jours ; Pæonios, Praxias, Colotès, tant d'autres qui m'entourent, et surtout Ictinus et Callicrate, les divins architectes, ainsi que cette armée d'ouvriers habiles, de peintres excellents qu'ils ont dirigés. De sorte qu'Athènes a le droit de contempler avec orgueil un monument auquel tant de mains ont touché et qu'elle peut déclarer avec raison l'œuvre commune de tout son peuple.

L'ORATEUR.

Nous ne manquerons pas d'attribuer à chacun la part d'éloges qui lui revient. Mais pouvons-nous ne pas t'accorder la principale, à toi qui as préparé, conduit, achevé une telle entreprise ?

LE POÈTE.

Que serait le corps le plus parfait sans l'âme qui lui donne la vie ?

AGORACRITE.

Nous te proclamerons nous-mêmes avec sincérité ; car ce qu'il n'a point fait, ses dessins, ses modèles, ses conseils nous l'ont fait faire.

PHIDIAS.

Je suis perdu, puisque Agoracrite se tourne aussi contre moi. Que voulez-vous, mes amis ! tout Athénien doit payer sa dette à la patrie. Celui-ci la protège de son bouclier, celui-là l'agrandit par sa prudence, un troisième lui apporte la richesse malgré les tempêtes et les naufrages ; notre tâche est facile à nous qui demeurons ici sans péril, occupés uniquement à l'orner.

MYS.

Si les Athéniens savaient récompenser ceux qui les servent, tu serais nourri aux frais de l'État dans le Prytanée.

PHIDIAS.

Eh quoi ! tu étais là, mon cher Mys ?

MYS.

Je me suis assis sur les degrés du temple, mes membres refusant de me porter.

PHIDIAS.

Avec ta faiblesse, quelle imprudence d'être monté à l'Acropole ! Le

soleil frappe ta tête nue de ses traits brûlants. Allons, appuie-toi sur moi; nous chercherons une place meilleure.

(Tous deux s'éloignent à pas lents.)

MYS.

O Phidias! comment ne serais-je pas venu? Si j'ai retenu sur mes lèvres le souffle toujours prêt à me quitter, ce n'était que pour voir cette fête hâtée par tous mes vœux. Maintenant, je puis mourir.

PHIDIAS.

Tu es donc content, vieux compagnon de ma jeunesse?

MYS.

Je ne sais quel sort m'attend quand je serai parmi les ombres, mais les Champs-Élysées eux-mêmes ne peuvent m'offrir un bonheur plus délicieux. J'écoute, sans me rassasier, ce qui se dit autour de moi. Quel triomphe! Comme tu es vengé! Ton nom est dans toutes les bouches, l'admiration dans tous les yeux.

PHIDIAS.

Pauvre Mys! tu connais peu les hommes; ta propre bonté les éclaire d'un reflet trompeur. Hier, ce peuple refusait l'argent nécessaire à mes travaux; aujourd'hui il se pare avec joie de la gloire que je lui ai ménagée, demain il me haïra parce que je partage cette gloire avec lui. Mes ennemis se taisent, mais ne s'endorment pas. N'aperçois-tu pas de ce côté le prêtre de Neptune qui fait un signe à mon esclave Ménon? La plupart des artistes que j'ai employés, où sont-ils? Tu les trouveras rassemblés à l'écart, le front couvert d'un nuage.

MYS.

Un vieillard craint d'être aussi clairvoyant. Laisse-moi jouir du moment présent.

PHIDIAS.

Tu as raison. Pour moi, qui puise mes jouissances à la source du beau, les choses humaines ne me paraissent mériter qu'un sourire.

SCÈNE IX

(Une autre partie de l'Acropole.)

ALCAMÈNE, NÉSIOTÈS, PRAXIAS, DIVERS ARTISTES
qui regardent de loin le sacrifice.

NÉSIOTÈS..

Ces bœufs que l'on immole, Nésiotès, ont cela de commun avec nous, qu'eux aussi ont tiré la charrue afin qu'un autre recueille la moisson.

ALCAMÈNE.

Tes réflexions amères nous donnent des nausées.

NÉSIOTÈS.

En effet, si tu as des nausées, tu ne peux en accuser les flatteries de tes concitoyens. Tout leur miel est pour Phidias.

PRAXIAS.

C'est au général et non pas à l'armée qu'on rapporte l'honneur d'une victoire.

NÉSIOTÈS.

Tu t'exprimes divinement, mon joli Praxias. Cependant, tu ne peux lever les yeux sans tristesse vers cette belle frise que tu as sculptée en partie et qui grossit le butin de ton général.

PRAXIAS.

Voulais-tu que j'y écrivisse mon nom en lettres grandes comme moi?

NÉSIOTÈS.

Rien n'était plus juste : chacun de nous eût dû signer ses œuvres.

ALCAMÈNE.

Le peuple n'a même pas permis que le nom de Phidias fût gravé sur le piédestal du colosse, tant il est jaloux de ses droits.

NÉSIOTÈS.

Tu t'en réjouis peut-être? Sois tranquille, Phidias y trouvera toujours son compte.

ALCAMÈNE.

Nos descendants, du moins, garderont le souvenir de ceux qui ont décoré le Parthénon.

NÉSIOTÈS.

La postérité ressemble aux vieilles femmes, qui n'aiment point à se charger la mémoire. Chaque contrée de la Grèce a eu jadis son Hercule qui desséchait les marais, contenait les fleuves, exterminait les monstres. Cependant nous avons oublié ces héros pour accumuler tous leurs travaux sur la seule tête du fils d'Alcmène. Telle sera notre courte histoire, et Phidias demeurera l'Hercule du Parthénon.

SCÈNE X

(L'intérieur du Parthénon.)

LE GRAND PRÊTRE DE NEPTUNE-ÉRECHTHÉE, MÉNON.

LE GRAND PRÊTRE.

Voilà donc cette statue, œuvre d'une main si habile, mais d'un esprit si téméraire!

MÉNON.

N'est-il pas vrai qu'elle est belle?

LE GRAND PRÊTRE.

Les nuées qui ont assouvi l'amour d'Ixion étaient belles aussi, et Ixion fut précipité dans le Tartare. Malheur au mortel qui ose toucher aux dieux!

MÉNON.

Tu me fais trembler, pontife vénérable, moi qui habite avec l'impie.

LE GRAND PRÊTRE.

Tu agis saintement, Ménon, puisque tu agis par mon ordre. Redouble seulement de vigilance, car tu me réponds de Phidias.

MÉNON.

Pour toi, je trahis mon maître.

LE GRAND PRÊTRE.

Aimes-tu mieux trahir la religion?

MÉNON.

Prononce des paroles de bon augure : je t'obéirai.

LE GRAND PRÊTRE.

Dis-moi d'abord si les vêtements de la déesse sont réellement en or pur.

MÉNON.

Ils sont en or pur et pèsent quarante talents.

LE GRAND PRÊTRE.

Immense trésor! Il a été facile à l'artiste d'en détourner ce qui lui convenait.

MÉNON.

Comment le prouver?

LE GRAND PRÊTRE.

Que Phidias prouve le contraire, lorsqu'il sera accusé devant le peuple. Nous saurons saisir l'occasion. Approchons-nous du bouclier sur lequel est ciselé le combat des Amazones. Montre-moi le portrait de Périclès.

MÉNON.

Distingues-tu un guerrier à la tête casquée, qui pousse sa lance?

LE GRAND PRÊTRE.

Lequel?

MÉNON.

Celui dont le bras étendu cache une partie du visage.

LE GRAND PRÊTRE.

Je le reconnais, malgré cet artifice. La ressemblance éclate de chaque côté du bras. Et le portrait de Phidias?

MÉNON.

A droite de Périclès, un homme déjà chauve, mais beau et robuste, soulève un quartier de rocher et se prépare à écraser une Amazone.

LE GRAND PRÊTRE.

Puisse-t-il être écrasé lui-même! Par Neptune! ce sont bien tous ses traits. Quelle audace sacrilége! Des mortels orgueilleux souiller de leur image l'image de la divinité! O Minerve! tu laisses dormir les foudres de ton père, parce que tu nous confies le soin de te venger.

MÉNON.

Le législateur a-t-il prévu un tel crime?

LE GRAND PRÊTRE.

Non; il sera nécessaire avant tout de présenter au peuple une loi nouvelle contre l'impiété. Silence, Ménon! Les impies nous fournissent pour les perdre des armes terribles. Sachons attendre et dissimuler. Le châtiment est un fruit délicieux, quand les justes possèdent l'art de le faire mûrir.

SCÈNE XI

(La porte de l'Acropole.)

PHIDIAS, SOCRATE, HIPPIAS.

SOCRATE.

Enfin, nous te rencontrons! Je craignais, Phidias, qu'il ne fallût aujourd'hui te chercher plutôt parmi les demi-dieux que parmi les hommes. Notre ami Hippias commençait à se désespérer, car il ne se contente pas de faire payer au poids de l'or ses leçons d'éloquence, il prétend gérer les affaires des républiques aussi bien que les siennes. Or, les Éléens l'ont député vers toi, ne connaissant point de sophiste plus propre à te persuader.

HIPPIAS.

Tu me prêtes en vain le talent de persuader, puisque je n'ai pu encore obtenir de toi, Socrate, que tu parlasses gravement des choses graves.

SOCRATE.

Par Junon! les effets récompensent mal mes intentions. Dès que tu arrives dans notre ville, je ne cesse de me frotter à toi; quand tu es parti, j'imite la ménagère qui conserve des fruits odorants dans ses armoires, et je repasse dans mon esprit tes fines pensées, espérant que mes vêtements exhaleront tout le reste de l'année un parfum de sagesse.

HIPPIAS.

Celui qui veut acquérir la sagesse écoute le maître en silence, au lieu d'interrompre ses discours, de le harceler de questions captieuses, de lui arracher, à force d'importunité, des réponses non méditées, si bien que, de déviation en déviation, l'entretien aboutit à une grosse erreur.

SOCRATE.

En peu de mots tu instruis à merveille mon procès. Il est naturel que j'encoure tes railleries, moi qui m'inquiète plus de chercher la vérité que d'acquérir de la renommée et des richesses. Mais ne m'accable pas de tous tes reproches. Phidias que voici les mérite plus que moi, puisque c'est lui qui m'a détourné de la profession de sculpteur, que j'avais d'abord embrassée, pour m'envoyer à l'école d'Anaxagore. Il est le premier auteur des ennuis que je te cause.

PHIDIAS.

Tu es un homme de bien, Socrate, et tes conseils, de quelque forme qu'ils soient revêtus, porteront toujours la jeunesse athénienne vers la vertu et vers la justice. Mais laisse Hippias exposer ce qu'il souhaite de moi.

HIPPIAS.

Tu n'ignores pas, Phidias, que le temple de Jupiter, à Olympie, vient d'être achevé. S'il ne peut lutter de splendeur avec le Parthénon, il est plus vaste et contiendra un colosse plus grand encore que le colosse de Minerve. Le sénat d'Olympie a décidé que rien ne serait épargné pour que la statue de Jupiter surpassât en magnificence les images de tous les autres dieux, ainsi qu'il convient au roi de l'Olympe. L'or, l'ivoire, les matières les plus précieuses seront mises à la disposition du sculpteur qui se chargera d'une telle entreprise; lui-même sera traité de la manière la plus flatteuse; les conditions qu'il dictera, je suis autorisé à les accepter toutes. Parle donc, Phidias, car l'artiste que les Éléens ont choisi, c'est toi.

PHIDIAS, à part.

O mon cœur, contiens-toi! La joie serait-elle moins facile à supporter que la douleur?

HIPPIAS.

Te plaît-il de puiser librement dans le trésor d'Olympie?

PHIDIAS.

Le travail m'a enseigné depuis longtemps à mépriser l'or.

HIPPIAS.

Ce que tes concitoyens t'ont refusé, nous te l'offrons. Ton nom, gravé

sur la base du Jupiter Olympien, frappera le premier les regards du spectateur.

PHIDIAS.

Les inscriptions s'effacent : ce qu'a fait Phidias s'effacera moins rapidement de la mémoire des Grecs.

HIPPIAS.

Le droit de cité te paraît-il désirable?

PHIDIAS.

Je suis Athénien.

HIPPIAS.

Tu as des neveux. Amène-les en Élide, afin qu'ils habitent Olympie après ton départ. Chargés d'entretenir l'œuvre compliquée et délicate que tu auras terminée, ils transmettront à leurs descendants ce soin glorieux. Ta famille verra croître de génération en génération ses biens et ses honneurs.

PHIDIAS.

Les Éléens sont généreux.

HIPPIAS.

Les Éléens sont exempts d'envie. S'ils n'ont pas de sculpteurs, ils veulent, du moins, récompenser les artistes étrangers mieux que ton peuple ne te récompense. Ils ont attendu que le Parthénon fût fini pour te prier à leur tour d'orner leur patrie. Aujourd'hui, les Athéniens n'ont plus besoin de toi : qui ne voit comment ils traitent leurs citoyens illustres, dès qu'ils cessent d'être nécessaires? Olympie te promet, non-seulement l'occasion de montrer sans réserve tout ce que peut ton génie, mais une vieillesse heureuse et la sécurité. La vallée qu'arrose l'Alphée ne connaît ni les souffles violents de l'hiver, ni les ardeurs de l'été. Jamais les cris de guerre n'ont fait retentir ses riantes collines sur lesquelles bondissent les troupeaux. Les chants qui montent chaque jour vers le ciel avec la fumée des sacrifices n'effrayent ni le rossignol au gosier harmonieux, ni les colombes qu'abrite le bois sacré de Jupiter. Ton atelier est prêt, au seuil même de la cité sainte, que ne troublent ni le bruit des villes ni les passions des hommes. Là tu vivras au milieu des monuments que les nations les plus diverses ont consacrés depuis trois siècles. Là tu ne rencontreras que des pontifes au regard bienveillant, parce que l'ambition ne leur est point permise et parce qu'ils ignorent l'orgueil. Là tu choisiras tes modèles parmi l'élite de notre jeunesse, soit qu'elle desserve les autels en traînant ses longs vêtements de lin, soit qu'elle se prépare, dans sa robuste nudité, aux victoires immortelles du stade. Tu ne seras point seulement un hôte pour un peuple qui pratique avec tant d'éclat

l'hospitalité envers les autres Grecs, tu seras considéré comme un bienfaiteur qui ajoute à la majesté du sanctuaire et redouble le concours des pieux visiteurs.

PHIDIAS.

Je ne recherche ni ne dédaigne les avantages qui me concernent seul. Il suffit, Hippias, que tu me proposes d'entreprendre quelque chose de grand. Mais que deviendront les sculpteurs qui m'entourent, et qui sont à la fois mes élèves et mes amis? Les abandonnerai-je? vivrai-je dans l'abondance, tandis qu'ils resteront à Athènes, sans travail, menacés par des ennemis qui n'en voulaient qu'à moi, mais dont j'aurai peut-être attiré sur eux la haine?

HIPPIAS.

Tu choisiras toi-même ceux que tu désires emmener, car des mains nombreuses nous seront nécessaires. Pendant que tu exécuteras le Jupiter Olympien, les frontons du temple, qui sont vides, seront remplis de statues par Alcamène, Pæonios ou Agoracrite. L'intérieur du temple n'est pas décoré : tu persuaderas à ton frère Panænos de le couvrir de peintures. En outre, les Phigaliens, qui habitent les montagnes de l'Arcadie les plus voisines de nous, ont décrété d'élever un temple à Apollon Secourable. Ils te demandent, par mon entremise, un architecte consommé et des sculpteurs capables de recommencer une frise digne du Parthénon. Il te sera facile de visiter quelquefois Phigalie et de surveiller les travaux.

PHIDIAS.

Fort bien, mon cher Hippias. Tu as touché le but. Je me rendrai à l'appel des Éléens.

HIPPIAS.

Tu ne te repentiras pas de t'être résolu si promptement?

PHIDIAS.

Tu as ma promesse.

HIPPIAS.

Par Jupiter! aucune négociation ne m'aura rapporté autant d'honneur.

SOCRATE.

Ne consulteras-tu pas Périclès, mon cher Phidias? Je doute qu'il se réjouisse de ton départ.

PHIDIAS.

Gardez-moi tous les deux le secret, jusqu'à ce que je l'avertisse. Son intérêt lui est moins cher que ma gloire, mais son intérêt même exige que je parte.

SOCRATE.

Cependant, tant de monuments que vous avez commencés !

PHIDIAS.

Ils peuvent s'achever sans moi. Le sanctuaire d'Éleusis, les temples de Sunium et de Rhamnonte recevront à peine quelques sculptures : du reste, elles sont déjà prêtes. Placer les entablements et les toitures est l'affaire des architectes. Quant aux Propylées et à l'escalier de marbre qui remplaceront ici l'antique chemin des Pélasges, Mnésiclès les construira, simples, d'un style sévère, sans ornements, ainsi qu'il convient à l'entrée d'une citadelle. Or, Mnésiclès est trop savant pour que j'ose le diriger : Hippias l'a dit avec raison, les Athéniens n'ont plus besoin de moi.

SOCRATE.

Ils te commanderont un autre Parthénon.

PHIDIAS.

Les terres les plus fertiles s'épuisent, mon cher Socrate, si le laboureur veut y récolter chaque année le même grain. Les Athéniens ne se lasseront jamais d'admirer les belles choses, ils se lassent de les créer. Ne t'étonnes-tu pas, connaissant leur esprit inquiet, que l'art ait pu captiver leur attention pendant dix ans ?

SOCRATE.

Ils ne considèrent point sans jalousie les autres Grecs. Ils s'indigneront dès que tu travailleras pour leurs rivaux.

PHIDIAS.

Olympie est le sanctuaire de la Grèce entière ; tous les peuples l'enrichissent à l'envi de leurs offrandes et l'appellent leur patrie commune.

SOCRATE.

Et pourtant qu'arrivera-t-il si le Jupiter Olympien surpasse en beauté la Vierge de l'Acropole ?

PHIDIAS.

Puisses-tu dire vrai, Socrate ! A ce prix, la colère des Athéniens me semblera douce.

HIPPIAS.

A quelle époque te rendras-tu à Olympie ?

PHIDIAS.

Je pars demain, pour prévenir tous les obstacles.

HIPPIAS.

Et tes amis ?

PHIDIAS.

Je me concerterai avec eux ce soir : ils me rejoindront à Corinthe.

SOCRATE.

O Phidias! as-tu donc tant de hâte de nous quitter?

PHIDIAS.

A mon âge les jours sont comptés. La mort me serait amère, si elle me surprenait, ma tâche inachevée.

(Il sort).

SOCRATE.

Un peuple qui ne sait point retenir un tel homme mérite que sa destinée s'obscurcisse. Oui, les retours de la multitude sont terribles. Si les Éléens nous aiment, ils ne nous rendront jamais Phidias.

SCÈNE XII

(Le matin. La route d'Éleusis).

PHIDIAS, à cheval, vêtu pour le voyage.

La voie sacrée s'enfonce dans la montagne. Encore quelques pas et je me retournerai en vain pour contempler l'Attique. Voici la place où je m'arrêtai il y a quarante ans, comme je m'arrête aujourd'hui. J'étais jeune alors, inconnu, et j'allais, non sans frayeur, supplier le dorien Agéladas de m'admettre parmi ses élèves. Aujourd'hui, je ressemble à un fugitif, mais je fuis vers la gloire. O sagesse du Dieu qui nous a créés! La vieillesse peut courber nos membres et émousser nos sens, sans que l'âme, toujours ailée, toujours ardente, cesse de poursuivre un but qui recule sans cesse devant elle. Là-bas m'attendent des espérances nouvelles, peut-être ma plus grande œuvre. Ici je laisse tout ce que l'homme a de cher, mon foyer, des amis éprouvés, l'air qui a vivifié mon premier cri, la terre qui devait recevoir mes cendres. Si je l'avais voulu, Périclès aurait continué le temple de Jupiter, malgré le souvenir de Pisistrate, et je ne m'exilerais point au fond de Péloponèse. Mon sacrifice ne sera point stérile, puisque j'épargne un péril au chef de qui dépendent notre grandeur et notre liberté. Brillante Athènes, reine de la Grèce, que jamais la contagion ne t'approche! que jamais la discorde ne rougisse le sol du sang de tes citoyens! que la guerre ne cueille point avant le temps la fleur de ta jeunesse! Puisse la Justice, au sceptre d'or, habiter dans l'enceinte de tes murailles! Et toi, temple de Minerve, qui élèves vers le ciel tes frontons étincelants, reçois mon dernier regard. Si je ne reviens plus, tu me défendras de l'oubli.

BEULÉ.

DE L'ARCHITECTURE CIVILE

AU MOYEN AGE[1]



Parmi les faits de ce temps qui étonneront le plus les générations qui nous doivent succéder, il faut compter l'absence d'un style d'architecture propre et spécial à notre époque. Il y a des modes qui durent plus ou moins longtemps, mais il n'y a point de système unique qui serve de règle à l'art de bâtir et d'où dérivent, comme conséquences, toutes les constructions qui s'élèvent de nos jours. Puis, corollaire étrange de l'anarchie qui règne dans l'architecture, un style spécial a été adopté pour les constructions religieuses, un autre est suivi dans les constructions civiles. Pour les premières, les types sont imités ou choisis parmi les monuments que l'on a élevés en Europe et surtout en France, du XI[e] au XV[e] siècle; pour les secondes, on remonte jusqu'à l'antiquité grecque et romaine en s'arrêtant le plus souvent aux imitations fort libres qui en ont été faites depuis le XVI[e] siècle. De sorte qu'il y a deux styles ou plutôt deux modes : le mode religieux et le mode païen, que chaque artiste adopte et emploie tour à tour. Tantôt byzantin, roman ou gothique des trois époques; tantôt grec, romain, de la Renaissance italienne ou française, du XVII[e] siècle de Louis XIII ou de celui de Louis XIV, du XVIII[e] siècle

1. *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la Renaissance.* Planches par M. Aymar Verdier, architecte, texte par M. le D[r] F. Cattois. 2 vol. in-4°. Paris, 1855-1857.—*Domestic architecture of the middle age.* J. H. Parker et T. Hudson Turner. 4 vol. in-8° avec figures. Oxford, 1851-1859. — *Études sur l'architecture civile au moyen âge,* par F. de Verneilh (*Annales archéologiques,* t. VI et XX). Paris, 1847 et 1860.

du régent ou de celui de Louis XVI, l'architecte est tout cela, successivement ou tout ensemble, au service du client. La science et la foi sont, l'une si grande et l'autre si petite, que l'esprit s'est fractionné comme les cartons d'un casier, et que, tel compartiment s'ouvrant ou se fermant à volonté, on pense un jour comme les anciens pensaient à une certaine époque, le lendemain comme ils pensaient à une certaine autre, et non autrement : du moins on se l'imagine.

Comment se fait-il donc que tous ces artistes, doués d'une si grande indifférence et qui montrent si peu de parti pris, manifestent cependant une telle répulsion pour l'architecture civile du moyen âge qu'ils ne s'en inspirent point dans les constructions civiles ou domestiques qu'ils élèvent? Cette haute raison, cette ferme logique qui font des cathédrales gothiques un ensemble si homogène; cette parfaite convenance que l'on reconnaît aux architectes gothiques lorsqu'ils élèvent des édifices religieux, les auraient-elles donc abandonnés lorsqu'ils se sont appliqués à construire des demeures pour les hommes?

Beaucoup le pensent à tort, et nous voudrions leur donner une notion plus exacte des faits. Nous nous aiderons pour cela de récentes publications, résultat de patientes recherches faites, la plume ou le crayon à la main, par des érudits ou par des architectes qui sont en même temps des archéologues. Nous espérons montrer que le moyen âge fut, toujours et en tout, conséquent avec les principes rationnels qui sont l'essence même de son architecture, et que, si les constructions civiles élevées pour d'autres besoins et pour une autre société ne sauraient pour la plupart convenir à notre époque, le style gothique puise dans son essence même assez de liberté pour se plier à toutes nos exigences actuelles. Certes, la maison moderne ne ressemble guère aux maisons grecques ou romaines auxquelles elle a emprunté tous ses éléments décoratifs; et pourquoi donc la maison gothique ne lui prêterait-elle pas aussi les siens? De plus, dans les édifices publics où doivent régner les lois de l'architecture prises dans ce qu'elles ont de plus élevé, pourquoi l'exemple des constructions du moyen âge n'introduirait-il pas l'habitude de subordonner la forme à l'usage, le dehors au dedans, au lieu de tout sacrifier à l'apparence extérieure?

L'étude de l'architecture civile du moyen âge eût-elle ce résultat pratique, que les conséquences en seraient immenses. En même temps qu'elle ferait introduire l'élément pittoresque dans nos constructions par un effet naturel des dispositions adoptées, elle donnerait aux monuments une forme dépendante de leur distribution intérieure et, par suite, de leur destination. Ceux-ci ne seraient plus alors une énigme, comme

ils le sont trop souvent, en même temps qu'une insulte au bon sens.

Deux livres, qui se complètent pour ainsi dire, nous serviront de guides dans l'étude que nous voulons faire ici. L'un a été publié en France par M. Aymar Verdier, jeune architecte qui s'essaye à appliquer aux constructions modernes les formes et les principes de l'architecture gothique, et qui vient de réaliser avec bonheur cette alliance au couvent de l'Assomption d'Auteuil. L'autre sort des presses de M. J. H. Parker d'Oxford, qui est pour l'archéologie en Angleterre ce qu'étaient jadis pour les lettres la plupart des imprimeurs en France : un savant, en même temps qu'un éditeur.

L'ouvrage français offre la représentation d'un grand nombre de maisons et de monuments dessinés avec un remarquable talent et une scrupuleuse fidélité, en même temps que gravés avec ce certain charme pittoresque que l'on sait introduire aujourd'hui dans la reproduction des choses même les plus arides. Quant au texte que M. le Dr Cattois a joint aux planches si précises de M. A. Verdier, s'il est remarquable par les qualités d'un style abondant et facile, il est infiniment trop sobre en détails et en renseignements. C'est le plus souvent un discours académique à propos de l'architecture civile du moyen âge, plutôt que l'explication claire et raisonnée des planches qu'il était nécessaire de commenter.

Le livre anglais en est la contre-partie. Les gravures y sont surtout pittoresques en ce sens que les monuments et leurs détails y sont figurés en perspective, sans cette préoccupation d'échelle, de plans et de coupes qui rendent les planches de M. A. Verdier si précieuses pour les constructeurs. Mais le texte, abondant en documents anciens et en renseignements de toutes sortes, nous fait mieux comprendre les mœurs domestiques des populations du moyen âge.

Enfin, quelques excellents articles publiés dans les *Annales archéologiques* de Didron, par M. Félix de Verneilh, nous serviront, avec ce que nous avons pu voir et étudier nous-même, à compléter la série des faits que nous désirons faire connaître.

Nos vieilles cités aux constructions si pittoresques dans leur enchevêtrement, mais aux rues si tortueuses, tendraient à faire croire qu'au moyen âge tout était bâti au hasard et qu'aucun plan ne présidait à la distribution des édifices et au percement des rues. Il en est ainsi pour les villes de fondation romaine reserrées dans l'étroite enceinte de murailles bâties à la hâte avec tous les matériaux que l'on trouvait sous la main, débris de temples, de palais, de théâtres et de tombeaux[1], lorsque les

1. La ville de Sens possède un très-riche musée lapidaire, formé avec tous les

maîtres italiens de la Gaule eurent à résister aux invasions barbares. Les maisons se pressaient à l'envi les unes contre les autres, de façon à occuper tout le terrain qui n'était point strictement nécessaire à la circulation ; puis peu à peu elles escaladaient les murs, se répandaient dans les faubourgs un peu au hasard, et une nouvelle enceinte venait les protéger en acceptant les faits accomplis. Mais pour les cités bâties tout d'une pièce, pour les *villes neuves,* il n'en était point ainsi.

L'autorité royale, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, voulut s'attacher, par des liens directs, des pays dont elle n'avait que la suzeraineté nominale, tandis que le pouvoir effectif était aux mains des seigneurs ou des évêques. Elle acheta certaines étendues de terrain, y traça le plan d'une ville, et appela les populations à y bâtir en leur offrant l'octroi de certains privilèges ou l'exemption de certains impôts. C'est ainsi que furent bâties Villeneuve d'Agen et Villefranche de Rouergue, par Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis. Voici comment Édouard Ier, roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine, bâtit certaines villes du Périgord qui subsistent encore avec leurs plans du XIIIe siècle. Montpazier et Beaumont sont surtout remarquables parmi ces dernières[1]. Montpazier est divisé en compartiments réguliers par des rues qui se coupent à angle droit, puis chaque îlot est subdivisé, par une ruelle longitudinale, en deux parties égales fractionnées elles-mêmes en rectangles égaux. Les maisons, bâties entre quatre murs sur chacun de ces rectangles, aboutissent par leurs façades sur la rue large et sur la ruelle, tandis que leurs côtés sont isolés de la maison voisine par un étroit intervalle. Elles sont ainsi partout isolées et protégées en partie contre les incendies. L'église s'élève au centre d'une place où aboutissent quatre rues; la halle est à côté, sur une autre place. Celle-ci est le forum et le marché. Huit larges rues débouchent à ses angles et l'entourent de leur prolongement, en passant sous les arcades des maisons qui la bordent, arcades assez larges et assez hautes pour que les voitures et les charrettes puissent y circuler et y séjourner, tandis qu'elles ne peuvent pénétrer sur la place. Les portes de la ville sont ouvertes à l'extrémité de chacune des rues principales.

A Beaumont on retrouve les mêmes dispositions; seulement, le plateau sur lequel la ville est assise étant de forme courbe, les rues en suivent le contour suivant un tracé polygonal. La place est également entourée de ces arcades qui semblent le caractère propre des villes

débris antiques chargés de sculptures qui étaient entrés comme matériaux de construction dans ses murailles gallo-romaines.

1. F. de Verneilh, *Annales archéologiques,* t. VI

neuves, car des portiques entourent également la place de Villefranche de Rouergue.

Il est impossible, on le voit, de mieux pourvoir aux nécessités d'une existence dont les conditions devaient être très-simples, surtout dans des centres habités par des populations assez peu aisées pour consentir à émigrer dans des cités nouvelles. Le peu de surface accordée à chaque maison prouve, en effet, que ceux qui se déplaçaient alors n'étaient guère plus riches que ceux qui émigrent aujourd'hui. Mais chaque maison ayant double accès, étant éclairée de deux côtés, se trouvait dans des conditions hygiéniques égales ou supérieures à celles de la plupart des maisons d'aujourd'hui; tandis que leur isolement latéral, joint à l'emploi de la pierre dans la construction des murs, opposait le seul obstacle alors connu à la propagation des incendies. On reconnaît implicitement dans ces mesures de prévoyance l'action d'une « voierie » que des documents anglais nous montrent fonctionnant à Londres dès les années 1189 et 1212[1]. Londres, bâtie en bois et couverte en paille dans ces temps reculés, était souvent ravagée par des incendies qui s'arrêtaient seulement devant les maisons en pierre qu'ils rencontraient sur leur chemin. Aussi ses habitants, s'étant réunis à Guildhall pour établir des lois sur la mitoyenneté des murs séparatifs des maisons ou héritages, profitèrent de la circonstance pour favoriser la construction des murs en pierre. Ceux-ci devaient avoir trois pieds d'épaisseur et seize pieds de hauteur au moins. Si deux voisins ne s'entendaient point pour bâtir le mur à frais communs, c'était sur le terrain de celui qui se refusait à construire qu'étaient pris les trois pieds nécessaires. De plus, le récalcitrant était contraint de recevoir les eaux sur son fonds et de les conduire au chemin du roi.

Les assises de 1212 interdirent les couvertures en paille et en roseau, et autorisèrent seulement celles en bardeau, en tuiles ou en plomb. Elles ordonnèrent encore la démolition des constructions en bois qui avoisinaient la maison commune et les maisons en pierre, afin que celles-ci ne fussent point compromises en cas d'incendie. Enfin, les aldermen devaient avoir à leur portée un croc garni d'une corde, et il fut conseillé à chaque habitant d'entretenir devant sa demeure une cuve de pierre ou de bois constamment remplie d'eau.

Si nous insistons tant sur ces antiques monuments de la législation urbaine, c'est afin de montrer que, partout où des hommes vécurent en

1. *Domestic architecture of England*, t. I. Ce volume est dû principalement aux recherches faites par M. Hudson Turner dans les chartes, dans les poëmes et dans les manuscrits à miniature.

société, des questions de propriété, de sécurité et d'hygiène ont dû s'élever, et qu'il a fallu les résoudre à peu près de la même façon qu'on les résout aujourd'hui. Nous ne nions point pour cela que les règlements de voirie n'aient été en se perfectionnant, et que nos villes ne soient mieux tenues qu'autrefois; mais nous sommes persuadé que la législation actuelle n'a point trouvé tout à créer, et que s'il nous reste peu d'anciens règlements écrits, il devait y avoir beaucoup de coutumes traditionnelles que les administrations municipales se transmettaient. Le peu qui nous reste de ces anciens codes authentiquement écrits nous fait deviner que d'autres devaient exister, quand bien même le fait seul de l'existence de villes avec des alignements, des pavages plus ou moins parfaits, des égouts, des fontaines et des édifices publics, ne suffirait point à le prouver.

Examinons maintenant quelles furent les maisons que les différentes classes de la société urbaine au moyen âge élevèrent pour s'abriter.

Le premier type du manoir d'un chef franc ou d'un homme noble aux XIe et XIIe siècles fut la villa romaine, mais très-altérée dans son plan : ce fut une salle centrale entourée de dépendances. Cette salle centrale, ce *hall* qui caractérise encore la résidence du landlord anglais, remplace l'impluvium antique; elle est couverte, tandis que l'impluvium en Italie était à ciel ouvert. Que les conquérants romains de la Gaule et de l'Angleterre aient apporté eux-mêmes, à cause du climat, cette modification aux habitudes de l'architecture méridionale, ou que les envahisseurs francs ou saxons aient amélioré en ce sens les maisons romaines qu'ils ont encore trouvées debout sur le sol, peu importe. Ces derniers durent se plier rapidement aux usages de leurs prédécesseurs, comme cela résulte de certains passages de Grégoire de Tours[1].

Dans tous les documents écrits comme dans tous les vestiges explorés, la halle, le *hall*, l'*aula*, caractérisent la résidence du roi, ainsi que celle du noble. Cette pièce servait, dans les premiers temps, de cuisine, de salle de banquet et de dortoir pour le chef et pour ses hommes; mais les progrès de la civilisation, modifiant peu à peu ces habitudes de promiscuité, firent ajouter des pièces que nous trouvons énumérées dans un auteur du commencement du XIIe siècle. Contemporain des rois Henri II,

1. Ainsi l'usage des bains devait être très-répandu, puisque l'abbesse du couvent fondé à Poitiers par sainte Radegonde est accusée, sous Clotaire II, au VIe siècle, d'avoir laissé des hommes user des bains du monastère. L'abbesse se défend en expliquant que si elle a laissé les serviteurs de l'abbaye entrer dans les bains, ç'a été peu de temps après leur construction, alors que la chaux trop fraîche pouvait rendre l'eau nuisible aux religieuses. (*Histoire des Francs,* liv. X, chap. 16.)

Richard I[er] et Jean, de 1158 à 1216, Alexandre Nekam, dénommant les différentes parties d'une résidence, cite : la halle, le privé ou chambre à lit, la cuisine, le garde-manger, le cellier, et une autre pièce que le *cant* n'a point empêché les archéologues britanniques d'étudier sans discrétion aucune.



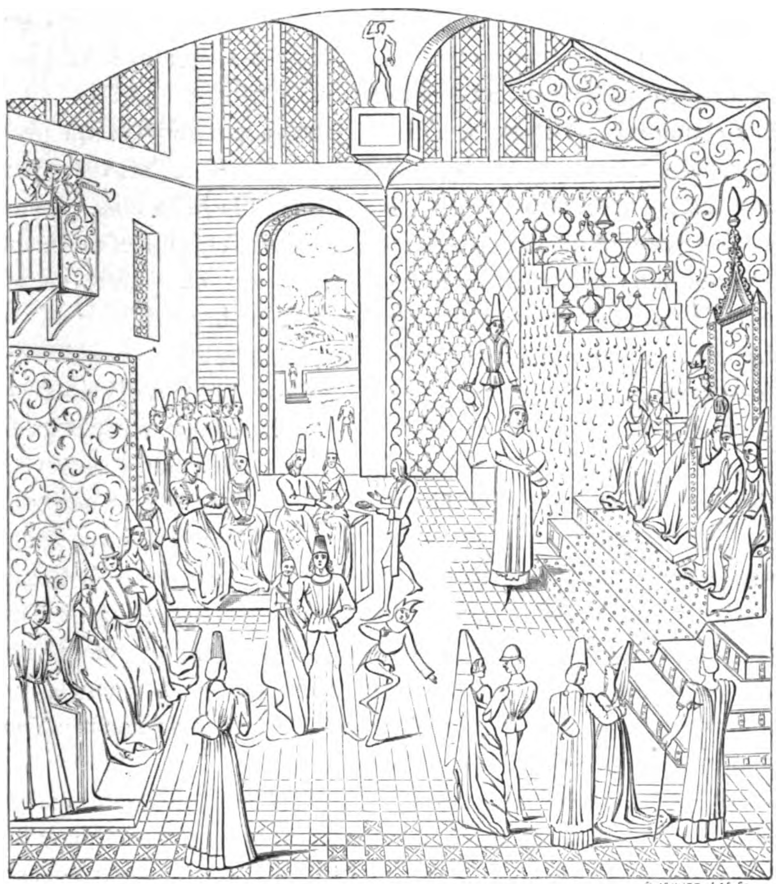
BRASIER ET LOUVRE

Hall de l'école de Westminster.

La halle plus ou moins grande, à charpente apparente, est divisée, quand ses dimensions l'exigent, soit par une arcature longitudinale qui supporte le faîte, soit en trois nefs, comme une église, par deux arcatures parallèles. Dans les résidences royales, une chapelle y est toujours annexée. Une immense cheminée chauffait la halle ; mais souvent en Angleterre le foyer était établi au beau milieu de la pièce, sous la charpente, qui était percée d'un orifice surmonté d'une espèce de clocher à jour, un

« louvre » pour le dégagement de la fumée. Ce mode de chauffage, aussi économique que primitif, s'est perpétué jusqu'à ces dernières années dans le *hall* d'un ou deux colléges d'Oxford.

Des bancs à dossier aux places d'honneur, des bancs ordinaires aux



INTÉRIEUR D'UN « HALL, » XV[e] SIÈCLE

autres places, des tables, une fontaine à laver près de la porte d'entrée, constituaient presque l'unique mobilier fixe de ces vastes pièces où le propriétaire apportait, dans des coffres qui voyageaient avec lui, la vaisselle de métal, les tapis et le coucher[1].

1. Cette habitude de transporter avec soi le mobilier des chambres dura jusqu'au XVII[e] siècle, comme en témoignent les *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier,* si intéressants pour l'histoire des mœurs sous la minorité de Louis XIV. Édition de M. A. Chéruel; Charpentier, Paris, 1858.

Un écran en menuiserie, dressé en arrière de la porte d'entrée pour s'opposer à l'arrivée directe de l'air, supportait en outre une tribune pour les musiciens. Les lambris et les murs, ainsi que la charpente, étaient décorés d'ornements peints ou « d'histoires » dont la tradition s'est conservée jusque dans les châteaux de la Renaissance[1]. Le jour était reçu par des fenêtres étroites, souvent non vitrées dans les époques reculées, et que l'on perçait dans les pignons de la salle ou dans le mur latéral auquel ne s'adossaient point les pièces accessoires.

Les chambres appuyées à la halle occupaient toujours un premier étage, au-dessus du rez-de-chaussée qui servait de cellier. On y montait par un escalier extérieur souvent couvert. Quand la halle était elle-même élevée au-dessus d'un rez-de-chaussée, on faisait de celui-ci un magasin, et l'escalier toujours extérieur donnait accès aux chambres, en même temps qu'à la halle, qui se trouvaient être de plain-pied.

La cuisine, placée contre la rue ou contre la route, occupait avec le garde-manger, le *lardarium*, un des côtés du vestibule de la halle; mais, dans les manoirs protégés par une enceinte, la cuisine formait un bâtiment séparé qui communiquait avec le *hall* par une galerie couverte.

Ces dispositions générales changent peu pendant tout le moyen âge, si les détails vont en se transformant et en s'améliorant. Nous en trouvons la preuve dans des documents fort précieux que nous a laissés Henry III d'Angleterre qui, contemporain de saint Louis, assista de l'autre côté du détroit à la transformation de l'architecture et au développement du style gothique. Ce sont les registres contenant les ordres personnels du roi pour l'entretien, l'amélioration, l'agrandissement et la construction de ses nombreux manoirs.

Henry III y entre dans les plus petits détails. Il nous apprend combien ici le *hall* devait avoir de longueur et de largeur, quel pignon devait être percé de fenêtres circulaires, quel autre mur de fenêtres carrées, quels sujets devaient orner les vitres et quels autres devaient décorer les murs. Ici c'était l'histoire du Riche et de Lazare; ailleurs c'est un simple échiquier dont les compartiments renferment des devises ou des figures d'homme et de femme. Il indique la place des cheminées à construire et le sujet qu'on doit peindre sur leur manteau : ici la figure de l'Hiver se tordant de froid, là le puits de la Fortune. Il détaille les lambris qu'il faut menuiser derrière les places d'honneur, et les rechampis d'or qu'il faut poser sur la peinture verte dont on les couvre. Nous passons sous silence tout ce qui est relatif aux chapelles et à leur décoration, pour nous

1. Didron, *Iconographie des châteaux* (*Annales archéologiques*, t. XVII).

occuper des chambres. On agrandit celle du roi, on plâtre[1] celle de la reine, on y construit des cheminées, on y perce des fenêtres dont les panneaux en vitres blanches sont fixés au sommet et mobiles à la base. Ces fenêtres sont garnies de volets à l'intérieur et protégées par des barreaux de fer à l'extérieur. Le roi insiste souvent sur ces barreaux protecteurs. Les chambres portent le nom du héros des histoires qui y sont peintes. Il y a donc la chambre d'Alexandre, la chambre de Rosemunde, et celle de Hugh de Nevill, dont il faut avoir bien soin de protéger les peintures avec de la toile lorsqu'on fait quelques réparations à la charpente ou au toit qu'on recouvre de plomb. Dans les grands manoirs, des chambres pour les femmes de service, une chapelle et une cuisine particulières dépendent de la chambre de la reine, dont un étroit parterre de gazon réjouit la vue. Les escaliers sont toujours extérieurs, aussi les répare-t-on souvent. Henry III, ne négligeant pas plus les dépendances de son manoir que ses appartements privés, a soin de faire reconstruire ou réparer les cuisines. Quelles cuisines! s'il faut en juger par ce qui nous en reste à Dijon dans l'ancien palais des ducs de Bourgogne, et à Fontevrault dans l'ancienne abbaye. Ce sont de vastes rotondes entourées de cheminées béantes, prêtes à engloutir des forêts et à rôtir des troupeaux tout entiers. Auprès des cuisines on élève des magasins pour les provisions et des celliers, on creuse des puits où l'on installe des machines pour puiser l'eau, on garnit de boulins les colombiers, et l'on installe les volières pour les faucons. Puis on bâtit des écuries, en ayant soin d'y réserver une pièce séparée pour les harnais; on fonde une aumônerie, destinée sans doute à faire des largesses aux pauvres de la contrée, peut-être à les loger[2]; on dresse des palissades devant la porte du *hall* pour en écarter la foule, et l'on réunit ces dépendances au corps de logis principal par des galeries ou des appentis.

C'est cet ensemble un peu confus de constructions qui formait au XIII[e] siècle, en Angleterre, la résidence des rois, à Westminster comme à Oxford, à Woodstock comme à Windsor. En France il devait en être de même, mais nous avons pris si grand soin de détruire tous les témoins de notre histoire que c'est à peine si quelques débris épars peuvent nous apprendre qu'il y eut un palais de saint Louis en la Cité de Paris.

1. Dès avant la conquête de Guillaume, le *Paris plaster,* le plâtre de Paris, est très-employé en Angleterre.

2. Sous Charlemagne, tous les vagabonds du pays trouvaient un abri dans les substructions de la halle de ses palais. — A Paris, l'on conserve encore dans les anciens celliers de la halle du Palais, aujourd'hui salle des pas perdus, les tables de pierre où saint Louis avait accoutumé de couper le pain qu'il donnait lui-même aux pauvres.

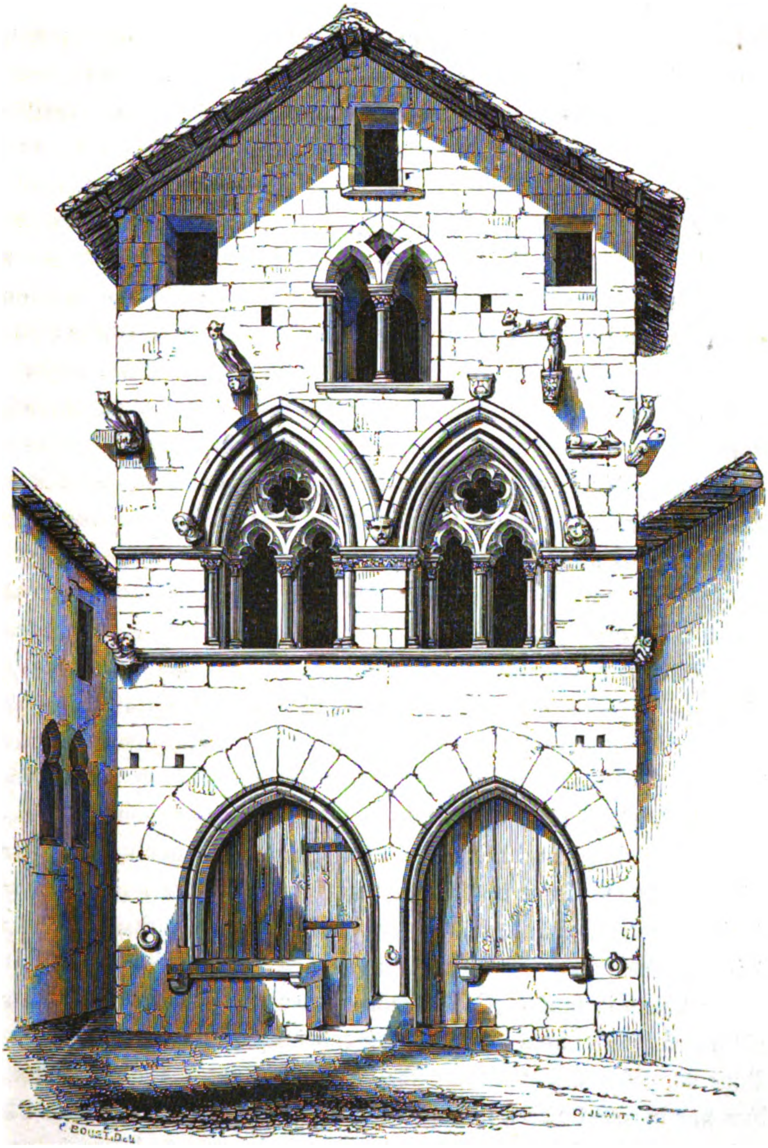
Si l'Angleterre, plus conservatrice, peut seule nous montrer d'anciens manoirs encore habités, c'est la France qui nous offrira dans ses villes le plus de maisons bâties, dès le XIIe siècle, par les nobles et les bourgeois. La ville qui s'était élevée à l'ombre du monastère de Cluny possède encore une quarantaine de maisons du XIIe siècle; à Cordes, dans l'Albigeois, une rue entière est bordée de maisons du XIVe siècle, tandis que Reims, Laon, Provins, Périgueux, Figeac..., nous en montrent encore un certain nombre de différents styles que nous pouvons étudier sur les excellentes planches de M. Aymar Verdier.

Les maisons des bourgeois de Cluny se composent généralement, au rez-de-chaussée, d'une boutique avec arrière-boutique, éclairées, l'une sur la rue par des arcades de formes diverses, l'autre sur une cour. Une porte carrée, ouverte sur le côté de la façade, donne immédiatement accès sur le palier d'un escalier droit qui monte le long du mur à l'étage supérieur. Une porte, qui ouvre sur le palier du rez-de-chaussée, fait souvent, mais non toujours, communiquer directement la boutique avec cet escalier.

Au premier étage, même simplicité : deux pièces reproduisant celles du rez-de-chaussée sont éclairées à leurs extrémités par une ou plusieurs fenêtres. La cuisine semble avoir occupé l'arrière-boutique, tandis que l'étage supérieur était réservé aux chambres et peut-être à la « salle » consacrée aux réceptions et aux repas. Quelques armoires creusées dans le mur, des éviers pour rejeter au dehors les eaux ménagères, une cheminée à haut manteau, des bancs en pierre dans l'embrasure des fenêtres, voilà les seuls accessoires solides des maisons de nos pères qui soient parvenus jusqu'à nous.

Dans les maisons de la bourgeoisie non marchande, il est rare de trouver une communication entre le rez-de-chaussée et les étages supérieurs, soit que les pièces au niveau du sol aient été occupées par d'autres habitants, soit qu'elles aient été affectées à l'usage de cellier ou de magasin.

Les résidences élevées à Cordes par les grands officiers de la cour des comtes de Toulouse ne possèdent plus malheureusement aucune de leurs distributions intérieures, les habitants actuels s'étant taillé des logements à leur fantaisie dans les grandes salles vides. Mais ces maisons offrent toujours un rang d'arcades continues au rez-de-chaussée, utilisées comme écuries, remises ou celliers, et plusieurs étages éclairés de fenêtres qui forment la principale décoration de façades un peu sévères. Comme, dans toutes ces maisons, des planchers portant sur d'énormes poutres forment seuls la division des étages, il n'y a point besoin de ces



MAISON A FIGEAC

contre-forts qui, dans les constructions voûtées, sont destinés à supporter la poussée des arceaux. Alors aucun membre d'architecture ne fait saillie sur ces murs, si ce n'est parfois une moulure indiquant la division des étages. Il arrive aussi que la cheminée, terminée par un élégant et haut lanternon, s'y appuie extérieurement, soit qu'elle parte du sol, soit qu'elle s'accroche en encorbellement au premier étage. Des auvents en bois qui abritent le rez-de-chaussée et la large saillie du larmier dans les maisons du Midi accidentent presque seuls ces constructions, auxquelles on peut reprocher un excès de force et de sobriété, défaut qu'on ne rencontre guère dans les édifices religieux du moyen âge.

Les fenêtres seules apportent quelque ornementation aux façades des maisons du moyen âge. Mais qu'on ne s'imagine point que ce soient de hautes baies percées dans les murs, sans souci des divisions intérieures, et donnant à d'humbles demeures l'aspect d'une église ou d'une chapelle. La plupart de ces fenêtres sont carrées, de dimensions assez restreintes, afin que leur linteau ait un moindre effort à supporter, et encore celui-ci est-il soutenu par une colonnette centrale qui divise la fenêtre en deux parties égales. Ainsi, comme dans les temples antiques, où une seule pierre, l'architrave, est jetée ainsi qu'une poutre d'une colonne à l'autre colonne, dans les maisons des XIIe et XIIIe siècles une seule pierre ferme les fenêtres à leur partie supérieure; les plates-bandes en claveaux appareillés, si chères aux imitateurs modernes des formes de l'architecture antique, étaient presque inconnues aux constructeurs de ces époques. Parfois, lorsque la pierre est de nature assez résistante et d'une assez grande épaisseur, ce linteau est creusé en demi-cercle ou en ogive, soit sur son épaisseur entière, soit sur son parement extérieur seul, de façon à former tantôt une fenêtre cintrée, tantôt une fenêtre carrée surmontée d'un cintre aveugle simplement décoratif. Enfin, un arc de décharge appareillé extérieurement, et assez nettement accusé pour concourir à la décoration générale, recouvre le linteau, afin de l'alléger du poids des constructions supérieures. Mais dans les pays où la pierre est peu résistante, cet arc de décharge ferme la fenêtre, les linteaux de ses deux divisions étant remplacés par de petits arcs ou par un réseau en pierre.

Pour suppléer à l'étroitesse des fenêtres dont les dimensions sont réglées par la résistance à la rupture de leur linteau, on est dans l'habitude d'en accoler plusieurs ensemble, de telle sorte que les maisons sont éclairées par des espèces de galeries, par des ouvertures plus larges que hautes, tandis que dans les églises, où d'autres conditions font la loi, ces ouvertures sont au contraire plus hautes que larges. Lorsque les fenêtres sont fermées par des arcs, le seul obstacle à ce qu'on puisse leur donner

des dimensions un peu considérables résulte de la hauteur des étages, et c'est cette hauteur qui règle leur ouverture ainsi que leur écartement. Les fenêtres à croisée, c'est-à-dire divisées en quatre compartiments par une croix intérieure en pierre, apparaissent dès le XIIIe siècle, mais deviennent surtout communes au XVe siècle, où elles règnent sans partage.

Il résulte de tout ce qui précède qu'il existe des maisons gothiques qu'une moulure furtive permet seule de dater, car l'on n'y rencontre ni une saillie, ni un arc, ni surtout une ogive. Ce n'est point à celles-là que l'on pourra reprocher d'étaler un luxe coûteux de décorations, et d'affecter des dispositions nécessairement incompatibles avec nos habitudes modernes.

Il ne faut pas croire cependant que, pour être sobre, la décoration des maisons gothiques de la première période montre toujours cette indigence. Les fenêtres, quelle que soit leur forme, sont ornées de moulures plus ou moins riches, de colonnes à chapiteaux feuillagés, de pilastres couverts de sculptures, et de réseaux ajourés. Un bandeau saillant marque sur les façades le niveau de leur appui et la naissance des arcs qui les ferment. Parfois, comme à la « maison des Musiciens » de Reims, de grandes statues posées sur des corbeaux imagés, et abritées sous des niches en ogive, alternent avec des fenêtres carrées et composent une décoration magnifique que couronne une riche arcature trilobée supportant la corniche. Parfois aussi, comme sur la « maison du Grand Veneur, » à Cordes, une chasse sculptée court par-dessus les arcs des fenêtres.

Les maisons de bois édifiées au XVe siècle sont les seules que nous connaissions, parce que, sans aucun doute, celles des siècles antérieurs ont été détruites. Bien qu'elles appartiennent à une période d'architecture très-tourmentée, nous y observons, entre les matériaux et la forme, le même accord que nous avons remarqué dans les maisons en pierre. L'ornementation y réside surtout dans la sculpture et dans le profil des moulures, de sorte que l'ossature de l'édifice n'en est point modifiée, et que rien ne vient altérer les formes essentielles d'une construction en bois. Les planchers de chaque étage sont soutenus par des poutres puissantes qui traversent les façades et portent sur des poteaux qui marquent les encoignures et les grandes divisions des ouvertures. Des colombages, dont les intervalles sont garnis de briques et parfois de faïences émaillées, forment les murs. Ceux-ci sont percés de fenêtres nombreuses et carrées, tandis qu'une grande lucarne ouvragée interrompt le larmier ou que le galbe d'un toit saillant protége le pignon, et que chaque étage, souvent posé en encorbellement sur celui qui le porte, protège le rez-de-chaussée contre les pluies et contre le soleil. Les ornements peuvent être

sculptés à profusion sur les charpentes; comme ils ne font aucune saillie latérale sur les bois qui les composent, comme ils sont subordonnés aux pièces qu'ils décorent, ils disparaissent dans la masse et ne forment aucun détail parasite. A cet égard même, l'architecture en bois du xv[e] siècle est supérieure à l'architecture en pierre du même temps, qui se perd en infinis caprices indépendants de la construction qu'ils cachent.

Certaines maisons de cette époque semblent montrer des essais de distributions plus compliquées qu'aux siècles précédents. Une cour intérieure les divise en deux corps de logis qui communiquent entre eux par des galeries à jour et couvertes auxquelles on accède par un escalier à vis qui monte dans une tourelle bâtie dans un angle. La cuisine, qu'un puits avoisine, occupe le rez-de-chaussée du logis intérieur, suivi parfois d'une seconde cour de service, tandis que les appartements remplissent le bâtiment qui borde la rue. Dans certaines maisons bretonnes, ce plan est modifié, en ce sens que la cour intérieure est couverte d'un vitrage placé au niveau du comble général, et transformée en cuisine aussi haute par conséquent que l'est toute la maison.

Morlaix possède encore deux maisons bâties sur ce plan, maisons nobiliaires, s'il faut s'en rapporter au nom de la rue où elles s'élèvent toutes deux. Les escaliers à jour et les galeries qui règnent à chaque étage y sont de vrais chefs-d'œuvre de menuiserie et d'ornementation qui témoignent, ainsi que les sculptures des façades, de la richesse de leurs constructeurs.

Enfin, si nous voulions étudier les premières maisons que la Renaissance a élevées dans nos villes, à Orléans notamment, nous trouverions dans le plan et dans les façades les mêmes dispositions que dans les habitations du siècle antérieur. Le style seul est changé.

Si un auteur anglais du xiii[e] siècle, Mathieu Paris, s'extasie sur la hauteur des maisons de Paris, un autre auteur, Italien, ne peut assez louer le charme des maisons et des jardins français. « Les Italiens, dit le Florentin Brunetto Latini dans un passage de son *Trésor* dont nous modernisons le français, les Italiens, qui souvent guerroient entre eux, se plaisent à faire hautes tours et maisons en pierre... Mais les Français font maisons grandes et ouvertes avec chambres larges et peintes pour avoir joie et plaisir sans noise et sans guerre. Pour ce, ils savent mieux faire que toute autre gent des prés, des jardins et des vergers autour de leurs maisons[1]. » Aussi les villes italiennes qui ont le mieux conservé leur ancienne physionomie, comme San Geminiano en Toscane, semblent une

1. *Annales archéologiques*, t. VI, passage cité par M. F. de Verneilh.

réunion de forteresses. Ennemis d'État à État et de ville à ville, les Italiens l'étaient encore de famille à famille ; aussi leur architecture civile revêt une physionomie militaire très-prononcée. Ce ne sont que tours s'élevant à l'envi, constructions en briques ayant pour seul ornement les trous où s'enfonçaient les poutres des hourds en bois dont on les enveloppait pour la défense. Les maisons massives et robustes qu'elles protégent sont complétement fermées au rez-de-chaussée ou tout ouvertes, mais sans qu'il y ait aucune communication entre ces galeries et l'intérieur. Les étages supérieurs sont, au contraire, éclairés par de nombreuses fenêtres et surmontés d'un grenier à jour, terrasse couverte ou séchoir. Le tout est bâti en pierres et surtout en briques avec des ornements en terre cuite moulée. Le plan de ces habitations, palais ou maisons, semble encore plus simple qu'en France, parce que la vie s'y passe davantage en plein air. Pas plus qu'en France on n'y voit, sur les façades, ce luxe de membres d'architecture qu'un amour ignorant du moyen âge avait empruntés aux édifices religieux, où ils ont leur raison d'être, et à une époque où leur forme est souvent surchargée d'un luxe de détails nuisibles, et cela pour les transporter à l'architecture civile, qui n'en a que faire.

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)

ESSAI

SUR

LE COMIQUE ET LA CARICATURE

DANS L'ANTIQUITÉ [1]

VIII

DES GRYLLES

Dans la nomenclature des peintres de l'antiquité qui se livraient au grotesque, Pline cite un certain Antiphile qui cultivait à la fois le noble et le comique.

« Antiphile travailla dans l'un et l'autre genre, car il a fait une belle Hésione, Alexandre et Philippe... D'un autre côté, il a peint une figure ridiculement habillée à laquelle il donna le nom plaisant de Gryllus, ce qui fit appeler *grylles* ces sortes de peintures. »

Le mot est resté dans la science archéologique moderne. Qui dit *grylle* dit une pierre gravée qui représente quelque sujet grotesque ou symboliquement comique. Sur le mot chacun s'entend; mais le texte de Pline prête à de nombreux commentaires. Il s'agit de savoir si le peintre Antiphile créa le nom de *grylle* pour désigner plus spécialement la nature de son crayon plaisant, ou si, frappé par la vue d'un nommé Gryllus, qu'on peut supposer, d'après le texte, d'apparence grotesque, il n'attacha pas ce nom à toutes sortes de figures plaisantes.

Voici le texte exact : « *Idem* (Antiphile) *jocoso nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit. Unde hoc genus picturæ grylli vocantur.* » A la

1. Voir la *Gazette* des 1er janvier et 1er février 1862.

première lecture et sans recourir au texte, la version de M. Littré, de même que celle de M. Quicherat, me paraissait suffisante, lorsque le hasard me fit tomber sous les yeux un article du *Magasin pittoresque* sur les curiosités du Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Est-il besoin de dire combien, sous une forme claire et à la portée de tous, cette excellente Revue a inséré de remarquables travaux, dus quelquefois à des savants d'une haute valeur qui s'efforcent de mettre le résultat de toute une vie de travail et de recherches à la portée du peuple? L'auteur anonyme de l'article discutait le passage de Pline et donnait de si bonnes preuves à l'appui de son interprétation qu'il faut le citer tout entier. J'ai su plus tard son véritable nom et je dois d'autant moins le cacher, qu'une petite révélation bibliographique rendra à l'auteur d'un livre plein d'humour la part de publicité qu'il n'a jamais cherchée. L'article est de M. Anatole Chabouillet, conservateur du Cabinet des médailles, le même qui, sous un pseudonyme, prit part avec un grave historien (M. Alfred Mainguet) à la composition du meilleur des livres pour dérider l'homme à ses heures de marasme : *Polichinelle, drame en trois actes, publié par Olivier et Tanneguy de Penhoët, et illustré par George Cruishanck* (Paris, 1836). J'ai un faible pour les savants qui aiment la gaieté; et les pauvres hères pédants et crasseux, grelottant dans leurs habits noirs râpés, la figure constamment solennelle et salie par la poussière des vieux livres, ne m'inspirent aucune confiance. L'article sur les grylles du *Magasin* français m'avait paru à la première lecture plein de bon sens, de même que la nouvelle interprétation du passage de Pline proposée par le rédacteur anonyme; je le relus après avoir découvert le nom de son auteur, et j'ose croire que la petite indiscrétion que je commets en révélant le nom d'un des auteurs de l'admirable drame de *Polichinelle* ne pourra qu'ajouter plus d'intérêt à cette citation sur la caricature antique :

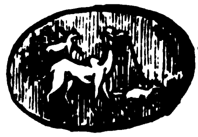
« Voici la traduction que je proposerais, dit M. Chabouillet, si j'avais autorité dans l'école : « Le même peignit en caricature Gryllus au nom burlesque; d'où vient le nom « de *grylles* à ces sortes de peintures. » Si je ne me trompe, les traducteurs de Pline n'ont pas arrêté leur attention sur ce passage, qui n'est important que pour celui qu'intéresse sérieusement ce petit point d'archéologie. Aussi se sont-ils contentés du premier sens que les mots de l'écrivain présentent à l'esprit; ils n'ont pas songé à se demander pourquoi Antiphile, ayant fait une figure grotesque, lui aurait donné le nom de Gryllus plutôt que tel autre; c'est qu'aucun d'eux, au moins de ceux que je connais, n'a songé, en traduisant ce passage, qu'il existât un Gryllus dans l'histoire. Selon moi, au contraire, il est évident qu'Antiphile fit, non pas une figure grotesque qu'il nomma Gryllus, mais bien la caricature de Gryllus, nom célèbre dans l'antiquité, mais oublié aujourd'hui, même des érudits; car enfin la caricature ne prend pas d'habitude

ses types dans son cerveau, elle les choisit dans le monde créé, et se contente de leur donner l'aspect ridicule, *ridiculum habitum*. Surtout la caricature, pour plaire à la multitude, s'attache volontiers aux noms célèbres et honorés, particulièrement lorsque ces noms prêtent aux ridicule. Or est-il rien de plus burlesque qu'un nom propre qui, en grec, sous la forme *Gryllos*, est à la fois celui de deux animaux, le cochon et le congre, et qui en latin, sous la forme *Gryllus*, est celui du cricri ou grillon? D'un autre côté, quoi de plus glorieux que le nom de Gryllus au temps d'Antiphile, alors que chacun savait que c'était celui du père de Xénophon, et surtout celui de son fils? Ce second Gryllus fut, en effet, un des plus illustres guerriers de la Grèce; non-seulement il accompagna son père dans sa célèbre expédition de Perse, mais encore, au dire des Athéniens et des Thébains, c'est lui qui eut l'honneur, payé de sa vie, de porter le coup mortel à Épaminondas dans la journée de Mantinée (362 ans avant J.-C.). Ses hauts faits lui valurent une telle renommée que Diogène Laërce nous apprend qu'il fut célébré par d'innombrables panégyriques en prose et en vers. On sait, de plus, que les Mantinéens déclarèrent que des trois *mieux faisants* de la journée, Gryllos, Céphisodore de Marathon et Podarès, c'était Gryllos qui devait avoir le premier rang; aussi lui avaient-ils fait rendre les derniers devoirs aux frais du trésor public, et, non contents de cet honneur si haut prisé dans l'antiquité, ils lui avaient élevé une statue équestre non loin du théâtre. Les Athéniens n'avaient pas non plus oublié de rendre hommage à ce héros; ils avaient fait peindre par Euphranor la bataille de Mantinée dans le Céramique; et, dans cette peinture, Gryllus était représenté dans l'action de tuer Épaminondas. Les Mantinéens, à tous ces honneurs que je viens de rappeler, ajoutèrent encore celui de faire placer, dans un de leurs temples, une copie de la peinture d'Euphranor; et pourtant, s'ils lui accordaient le prix de la valeur, ils lui contestaient la mort d'Épaminondas, qu'ils attribuaient à un certain Machœrion. Certes, voilà un homme dont le nom est à la fois assez ridicule pour prêter à rire aux sots, et assez illustre pour tenter la veine comique d'un caricaturiste. Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on ose faire la *charge* des noms et des choses les plus dignes de respect. Il y aura bientôt deux mille ans qu'Horace disait que « les peintres et les poëtes avaient également le pouvoir de tout faire entendre : »

. . . . . . Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

« Ils osaient tout parodier en effet, les dieux comme les héros, la vertu comme le vice : ne voit-on pas, sur des vases ou des pierres gravées, des caricatures qui ridiculisent aussi bien la piété filiale d'Énée que l'adultère meurtrier de Clytemnestre, la naissance de Minerve et la mort du Sphinx? Je crois donc, pour revenir à notre texte de Pline, qu'Antiphile, ce célèbre rival d'Apelles, n'a pas peint, comme l'ont cru les traducteurs de l'encyclopédiste romain, grâce à la brièveté obscure de sa phrase, une figure qu'il nomme Gryllus; mais il a peint Gryllus, dont il fut le contemporain, et dont la représentation dans le Céramique d'Athènes était encore dans tout l'éclat de la nouveauté lorsqu'il se divertit à en faire une caricature, et il le peignit sous une forme grotesque, *ridiculi habitus*. Cette forme grotesque, on peut la deviner; sans doute il en avait fait un monstre composé des trois animaux que *gryllos* et *gryllus* désignaient en grec et en latin. De là le nom de *grylles* donné à ces peintures, dit Pline. En effet, dans la série des pierres gravées nommées grylles par les antiquaires, on remarque

surtout des figures composées de têtes et de corps d'animaux divers, capricieusement réunis, de manière à former des êtres monstrueux ou chimériques. »



On peut voir au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale une vitrine qui, malheureusement, ne contient pas assez de spécimens de ces grylles, et entre autres la cornaline qui représente deux chiens et un dromadaire, le premier chien avec un bâton faisant l'office de cocher et le dromadaire traîné par un chien penaud. Ces sortes de *caprices* (plutôt que caricatures), dans lesquels jouent un rôle les animaux, étaient fréquents dans l'antiquité. On en retrouve peints à fresque sur les murs, sculptés et gravés en creux sur des gemmes, ou en relief sur des médailles. Une peinture, trouvée en 1745 dans les fouilles d'Herculanum, est le type de ces fantaisies encore inexpliquées.



Les commentateurs n'ont pu découvrir le sens de cette allusion. « Je pense, dit le rédacteur du beau livre *Pitture antiche d'Ercolano* (Naples, MDCCLVII), que cela peut être une satyre parlante, faisant allusion à quelque signe particulier, exprimant dans la figure du grillon et du perroquet le caractère de deux personnages, dont le premier avait de l'empire sur l'esprit du second. Cette satyre a peut-être aussi quelque

rapport à leurs noms. » Explications qui me semblent tomber devant la multiplicité de ces sujets. Sur une pierre, près l'Agostini, on voit un char tiré par deux coqs et guidés par un renard qui tient les rênes par la patte. Quelquefois c'était un animal fabuleux, énorme et portant des ailes aux flancs, qui traînait une toute petite sauterelle, placée sur le haut d'un char; cette peinture se voit au *Museo Borbonico* de Naples. Un commentateur moderne a voulu voir ici Sénèque dirigeant l'empereur Néron. Je laisse le champ libre aux défricheurs d'hypothèses, et je préfère donner, comme plus claires que toutes les interprétations les plus ingénieuses, deux petites pierres gravées, tirées des *Parodien und Karikaturen* de Panofka qui en analysa une assez grande quantité.

« Comme *caricature d'animaux de la mythologie héroïque*, dit Panofka, nous trouvons au Musée royal une pâte jaune qui représente sans doute une caricature de l'*assassinat d'Agamemnon par Clytemnestre,* laquelle est coiffée d'une tête de chèvre par allusion à Égisthe. M. Folken, qui ignora le sens et l'importance de ce document, le décrit de cette manière : Un hibou, qui a une étrange figure et deux bras d'homme, élève une hache à double tranchant pour couper la tête d'un coq dont il a pris la crête dans une de ses griffes. »



Une pierre gravée représente une souris dansant devant un chat qui joue de la flûte à double tuyau; une autre, une ourse faisant danser un écureuil. Les graveurs sur pierres de l'antiquité se sont plu à ce genre



de caprices qui font penser aux fables d'Ésope ; mais je ne peux qu'effleurer en passant ce sujet qui demande une plume spéciale, et, ainsi que Panofka, je souhaite que l'art des grylles soit commenté par un érudit qui devra rechercher ces gemmes si finement travaillées et en donner des dessins exacts.

IX

DE LA CARICATURE D'APRÈS LES BRONZES ANTIQUES

« L'antiquité, qui nous apparaît sous un aspect presque toujours grave dans le lointain de l'histoire, n'avait pas moins que les modernes l'instinct de la plaisanterie. » Ainsi parle M. Lenormand dans un curieux mémoire de l'Institut archéologique, à propos de statuettes satyriques en bronze. Quand un savant aussi sérieux que M. Lenormand avance une telle affirmation, on peut le croire. Aussi le présent chapitre sera-t-il composé presque exclusivement de citations du membre de l'Institut qui a pu étudier deux figurines de bronze du musée d'Avignon, que le catalogue désigne ainsi : « Un nain couronné de laurier, qu'on dit être la caricature de Caracalla distribuant d'une main des petits gâteaux et tenant de l'autre un panier de friandises. » (J'ai admiré au musée d'Avignon une excellente petite caricature de Caracalla représenté en marchand de petits pâtés, dit Stendhal, dans les *Mémoires d'un Touriste.*) Au même musée se voit également une autre figure grotesque de bronze.

« Toutes deux, dit M. Lenormand, passent pour des imitations grotesques de l'empereur Caracalla. Cette opinion, incontestable en ce qui concerne le *héros* couronné de laurier qui tient des gâteaux dans une corbeille et semble les vendre ou les distribuer, me paraît plus douteuse si on l'applique à l'autre *héros* nu et casqué dont le bras gauche devait tenir un bouclier, et le droit, qui manque, brandir une lance. Une jolie figurine du Cabinet de France reproduit le même motif, sans qu'on démêle dans la tête rien qui rappelle les traits de Caracalla. Toutefois, après avoir exprimé nos doutes, nous devons ajouter que la vraisemblance demeure en faveur de ceux qui reconnaissent un Caracalla dans notre *héros combattant.*

« L'auteur de la caricature, en nous montrant Caracalla sous les traits d'un dieu, n'a choisi ni Hercule, ni aucun des habitants de l'Olympe distingués par leur force ou leur beauté : il a choisi Vulcain, le dieu laid et difforme par excellence. La courte tunique attachée sur l'épaule gauche, détachée de la droite, est caractéristique du dieu

hémiurge. L'exiguïté de la taille, les jambes courtes et difformes, conviennent aussi bien à Vulcain qu'à Caracalla. »

M. Lenormand cherche encore d'autres preuves dans les détails de la seconde statuette pour montrer qu'ils ne peuvent appartenir qu'à Caracalla.



CARACALLA

« La couronne de laurier sur la tête du dieu n'est peut-être pas seulement un attribut impérial. D'abord on voit fréquemment une coiffure semblable sur la tête de Vulcain ; sans doute aussi devons-nous chercher ici une allusion à ces *couronnes d'or* que Caracalla se faisait décerner par les villes à chaque prétendue victoire, et qui, suivant le prétendu témoignage de Dion Cassius, n'étaient qu'un prétexte pour d'odieuses exactions. La corbeille que tient Caracalla est évidemment la *sportella* qui servait aux libéralités publiques des empereurs, et qu'on retrouve si souvent dans la main des génies sur les diptyques consulaires. Les gâteaux figurent le *pain*, la distribution de froment qui accompagnait les spectacles du

Cirque, *panem et circenses*. Peut-être aussi doit-on chercher dans la forme de ces gâteaux et dans l'*X*[1] tracé sur leur surface supérieure une allusion soit à des signes de la libéralité consulaire, qu'on remarque assez souvent sur les diptyques, soit plutôt encore à un impôt du *dixième* qui figura au nombre des extorsions de Caracalla. En somme, l'artiste a voulu nous montrer ici un empereur divinisé, libéral pour ses soldats aux dépens de ses autres sujets. »

Hérodien et Dion Cassius ont donné des traits de ce féroce empereur que le peuple détestait, mais que l'armée défendait. Le peuple l'avait surnommé *Tarantas*, qui était le nom d'un gladiateur, ignoble de figure, petit de taille, à l'âme basse et aux instincts grossiers.

Meurtrier de son frère, gorgeant les soldats à l'aide d'impôts arbitraires qu'il prélevait sur le peuple, cruel jusqu'à la férocité dans la Gaule, faisant massacrer la jeunesse d'Alexandrie pour se venger de quelques satyres contre lui et contre sa mère, Caracalla, exécré et haï par les fils de ses victimes, dut être caricaturé par les Alexandrins, dont Hérodien disait : « C'étaient de véritables *farceurs*, habiles à composer d'excellentes *charges*, et à lancer sur les puissants du jour des traits que leurs auteurs trouvaient charmants, mais que les *mystifiés* ne prenaient pas si bien[2]. »

Ainsi se trouve démontrée l'importance de la caricature. Voilà deux petites figures de bronze perdues dans les vitrines d'un musée de province; en apparence ce n'est rien, jusqu'à ce qu'un savant juge qu'elles peuvent être la représentation de l'empereur Caracalla. A ce propos la mémoire d'un cruel tyran est remise en lumière par la science archéologique; ses crimes sont étudiés à nouveau. Il a avancé la mort de son père. Il a poignardé son frère Géta dans les bras de sa mère. Il a fait mettre à mort tous les amis de son frère. Il ordonne le pillage de la ville d'Alexandrie pour quelques plaisanteries. Il fait empoisonner son favori Festus. Il prend les surnoms de *Germanique* et de *Parthique*, quoique la guerre contre les Parthes et les Germains ait tourné à sa honte.

1. Cet *X* n'est-il pas plutôt la marque que les pâtissiers ont de tout temps gravée à la pointe du couteau sur leurs gâteaux?

2. Un helléniste distingué, M. Pilon, conservateur de la bibliothèque du Louvre, me fait remarquer le sens un peu *moderne* de cette traduction d'Hérodien par M. Lenormand; suivant M. Pilon, et en serrant de près la phrase de l'historien grec, il faudrait lire : « Ils (les Alexandrins) paraissent naturellement aimer la raillerie et dire habituellement des plaisanteries (traits), lançant sur les puissants beaucoup de choses qui leur paraissent agréables, mais pénibles pour ceux qui sont raillés. » Voici le texte exact :

Πεφύκασι δέ πως εἶναι φιλοσκώμμονες καὶ λέγειν εὐστόχως ὑπογραφὰς ἢ παιδιὰς, ἀποῤῥιπτοντες εἰς τοὺς ὑπερέχοντας πολλὰ χαρίεντα μὲν αὐτοῖς δοκοῦντα, λυπηρὰ δὲ τοῖς σκωφθεῖσι.

Il opprime le peuple au profit de la soldatesque. Il meurt assassiné, il est vrai, et trouve son châtiment qui se fait trop attendre; mais n'eût-il pas été châtié par le fer d'un citoyen, que la caricature sourde et menaçante, tapie dans un coin, l'épie dans ses gestes et son masque. Qui sait? peut-être le fils d'une de ses victimes a coulé sa figure dans le moule d'où est sorti ce petit bronze. Caracalla se croit puissant parce qu'il a l'armée pour lui, et voici qu'un artiste sorti de ce peuple opprimé lègue sa honteuse mémoire aux siècles à venir, pour que les siècles à venir en retrouvant cette figurine se disent : « Ceci fut l'image d'un cruel empereur exécré de son peuple. »

Aristote, je l'ai dit déjà, n'avait pas compris la puissance de la caricature; mais c'est qu'alors la plume était plus vengeresse que le crayon. Qu'on lise cette impitoyable et féroce éloquence qui, partie du peuple, s'attaque au cynique empereur Commode, qui faisait publier par la ville le catalogue de ses débauches et de ses cruautés.

« Pour l'ennemi de la patrie point de funérailles; pour le parricide point de tombeau; que le parricide soit traîné; que l'ennemi de la patrie, le parricide, le gladiateur soit mis en pièces dans le spoliaire! Ennemi des dieux, bourreau du sénat; ennemi des dieux, parricide du sénat; ennemi des dieux et du sénat, le gladiateur au spoliaire! Au spoliaire le meurtrier du sénat! Au croc le meurtrier du sénat! Au croc le meurtrier des innocents! Pour l'ennemi, pour le parricide, point de pitié! Que celui qui n'a pas épargné son propre sang soit traîné au croc des gémonies; aux gémonies celui qui t'aurait fait mourir, ô Pertinax! Tu as partagé nos terreurs, nos périls. Pour que nous soyons sauvés, bon et grand Jupiter, conserve-nous Pertinax. Vive la fidélité des prétoriens! Vivent les cohortes prétoriennes! Vivent les armées romaines! Vive la piété du sénat! Que le parricide soit traîné, nous t'en prions, Auguste, que le parricide soit traîné! Exauce-nous, César : les délateurs au lion! Exauce-nous, César : les délateurs au lion! Honneur à la victoire du peuple romain! Honneur à la fidélité des soldats! Honneur à la fidélité des prétoriens! Honneur aux cohortes prétoriennes! A bas les statues de l'ennemi, les statues du parricide, les statues du gladiateur, du gladiateur et du parricide! Que l'assassin des citoyens soit traîné; que le parricide des citoyens soit traîné; plus de statues au gladiateur... Que la mémoire du gladiateur parricide soit abolie; que les statues du gladiateur soient renversées! Abolissons la mémoire de l'impur gladiateur; le gladiateur au spoliaire! Exauce-nous, César : que le bourreau soit traîné; que le bourreau du sénat, selon l'usage, soit traîné au croc! Plus cruel que Domitien, plus impur que Néron, qu'il lui soit fait comme il a fait!... Au croc le cadavre du parricide, au croc le cadavre du gladiateur, le cadavre du gladiateur au spoliaire! Prends les voix, prends les voix! Nous opinons tous pour qu'il soit traîné au croc. Au croc le meurtrier de tous; au croc celui qui n'a épargné ni le sexe ni l'âge; au croc l'assassin de tous les siens; au croc le déprédateur des temples, le violateur des testaments, le ravisseur de toutes les fortunes; qu'il soit traîné! Nous avons été esclaves des esclaves. Que celui qui faisait acheter le droit de vivre soit traîné; que celui qui faisait acheter le droit de vivre et ne tenait point sa parole soit traîné; que celui qui a vendu le sénat soit traîné; que celui qui a vendu aux fils leur héritage

soit traîné! Hors du sénat les espions; hors du sénat les délateurs; hors du sénat les suborneurs d'esclaves! Et toi qui as partagé nos craintes... fais le rapport, prends les voix sur le parricide; nous demandons ta présence. Les innocents n'ont pas reçu la sépulture; que le cadavre du parricide soit traîné! Le parricide a exhumé les morts; que le cadavre du parricide soit traîné[1]! »

C'est encore de l'art populaire que cet admirable cri de révolte contre un tyran mis en regard de souverains vertueux tels que Trajan et Marc-Aurèle. Mais les époques modernes seules ont pu faire passer une telle indignation dans le crayon. L'eau-forte n'était pas employée dans l'antiquité comme de nos jours, où quelques Anglais ont fait mordre non-seulement leur planche, mais les personnages avec la planche; et ce qui leur restait d'acide, il semble qu'ils l'ont jeté à la figure des grands et des puissants.

X

VASES ANTIQUES

Un des vases les plus curieux de l'antiquité fait partie actuellement de la collection Williams Hope, à Londres, que M. Lenormand avait ainsi décrit lorsqu'il appartenait au comte Beugnot : « Parodie de l'arrivée d'*Apollon* à Delphes. Un charlatan vient d'élever des tréteaux sur lesquels on voit un sac, un arc et un bonnet scythique; une espèce de dais s'élève au-dessus. Le charlatan qui figure l'*Apollon Hyperboréen* arrivé à Delphes ...ΙΘΙΑΣ, le *Pythien*, est vêtu d'une tunique courte et d'anaxyrides; un énorme phallus postiche pend entre ses jambes. Le charlatan est placé sur les marches de l'escalier qui mène à ses tréteaux, et reçoit le vieux *Chiron*, ΧΙΡΩΝ, qui est devenu aveugle. Des deux mains le *Pythien* prend la tête du personnage qui figure le *Centaure*. Deux acteurs placés l'un en arrière de l'autre pour former le Centaure s'avancent vers le théâtre. Ils sont vêtus d'anaxyrides et de tuniques courtes, et pourvus chacun d'un long phallus en cuir; le Centaure s'appuie sur un bâton tortueux. Au-dessus de cette scène on voit des montagnes et les *Nymphes*, ΝΥ...ΑΙ (Νυμφαι), du Parnasse, sans doute *Latone* et *Diane*, ou bien deux *Muses*, assises et vêtues de tuniques et de péplus. Tous ces personnages portent des masques; ceux des acteurs qui figurent le

1. *Les Journaux chez les Romains*. (Voir les travaux de M. V.-J. Leclerc.)

Centaure ont la barbe et les cheveux blancs. L'*Epopte* seul, non masqué, enveloppé dans le tribon et couronné de lauriers, assiste à cette parodie dans l'attitude de la contemplation et du recueillement. »

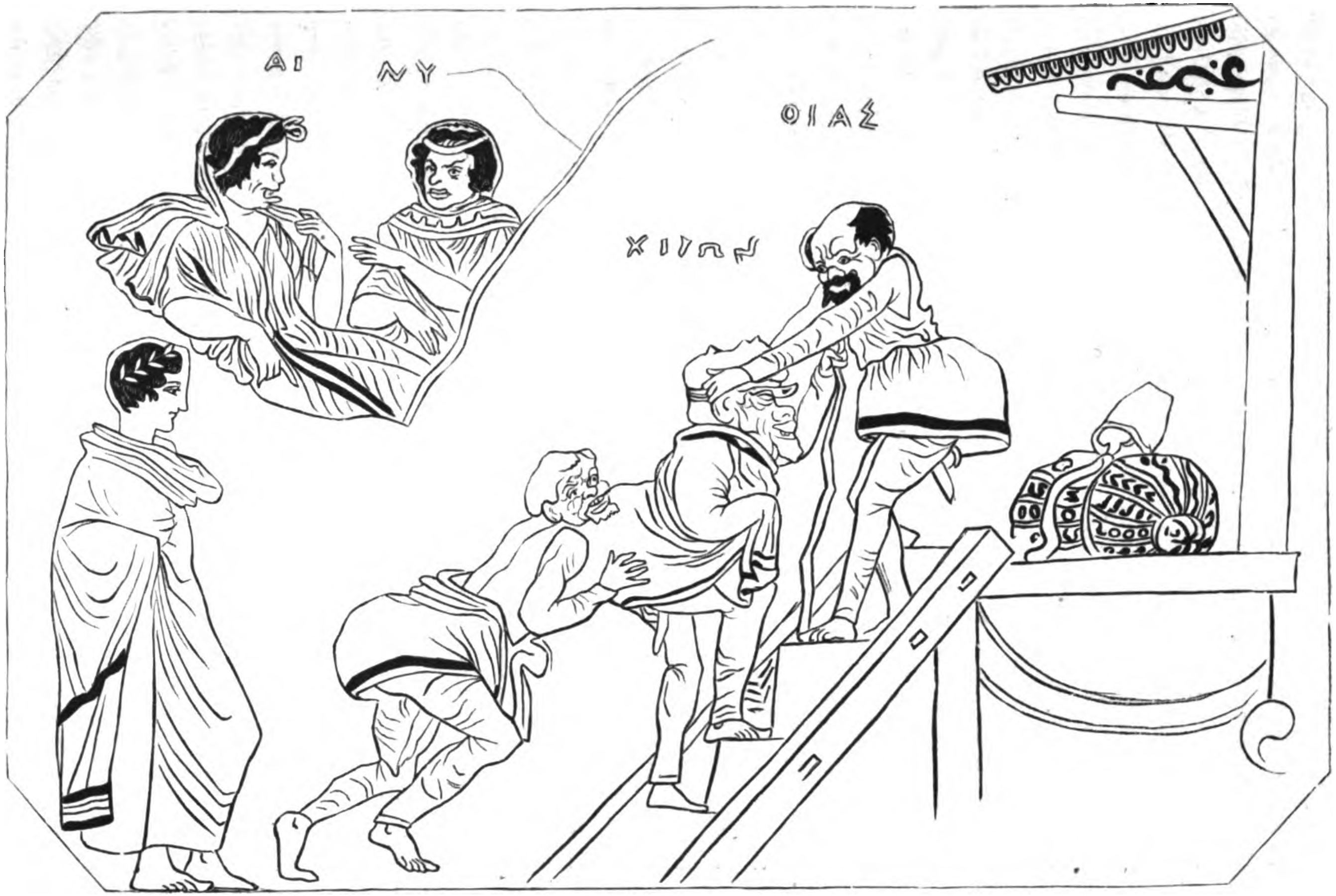
Je me range à l'opinion d'un savant Allemand, Gerhard, qui ne voyait dans l'Épopte que le représentant du public assistant à cette parodie. Quoique d'autres archéologues, Panofka, si compétent dans cette matière, et le professeur Chr. Walz, aient fait des recherches, ainsi que M. Lenormand, sur la parodie représentée par le dessin, rien n'est venu éclaircir la question. Noms à rétablir, symboles à éclaircir entraînent souvent l'archéologue dans des voies détournées où le curieux craint de s'aventurer.

« Le sens profond, caché sous les figures grimaçantes de la comédie, ajoute M. Lenormand, explique la présence du personnage dans lequel nous avons reconnu un *initié en état d'époptisme* (l'italique est de M. Lenormand). Ce n'est pas seulement, comme M. Gerhard l'a pensé, la personnification du public, c'est un spectateur d'une nature particulière, qui assiste à une *scène éminemment religieuse* (l'italique est de moi), et qu'on a amené par une suite d'instructions à comprendre le drame qui se joue sous ses yeux. »

La réduction du dessin, d'après l'importante publication de MM. Lenormand et de Witte[1], est sous les yeux de nos lecteurs. Est-ce une *scène éminemment religieuse* que ces deux grotesques, tirant et poussant en haut d'un escalier sur un échafaud le vieux Chiron, à supposer qu'il s'agisse du Centaure aveugle, aveuglement dont M. Lenormand avoue que les anciens ne parlent pas.

Si de telles interprétations sont données à une action que tout lecteur comprendra en jetant un regard sur la gravure, je n'aurais pas de peine à montrer que l'esprit tendu du savant auteur du Recueil des monuments céramographiques ne s'arrêtera plus. M. Lenormand, à cheval sur le Centaure, galope dans les plaines de l'imagination. « Dans la comédie dont notre peinture est tirée, on montrait le vieux Centaure accablé par l'âge, devenu aveugle et rendu, en présence des nymphes du Parnasse, à la lumière, à la santé et à la jeunesse par un dieu plus puissant et plus habile qu'il ne l'avait jamais été. » M. Lenormand ajoute encore : « *C'était une manière certainement ingénieuse de représenter le renouvellement de l'ancien culte par le nouveau, ce qui n'excluait pas une allusion plus générale et plus positivement religieuse à la rénova-*

1. *Élite des Monuments céramographiques*, par MM. J. Lenormant et de Witte. 4 vol. in-4°. Leleux, Paris.



PARODIE DRAMATIQUE

D'après un vase de la collection Williams Hope, à Londres.

tion de la nature par la substitution du dieu solaire, jeune et triomphant, au dieu d'un autre âge, s'écroulant sous le poids de la vieillesse. »

Je donne *in extenso* les conjectures de M. Lenormand, non pour avoir la malice de les combattre, mais pour rendre au dessin de ce vase sa simple et naïve signification. Les artistes n'ont souci que de la forme. Ils sont rares les peintres et les sculpteurs qui veulent frapper l'esprit des curieux par un symbole caché. Pour la grande majorité, le mystère de l'art gît dans la représentation de l'homme ou de l'animal, de l'arbre ou de la fleur; ce sont les écrivains pleins d'imagination qui se sont avisés de la supposer infinie dans l'œuvre d'un artiste.

Je parais peut-être trop rabaisser l'intelligence de l'artiste; et pourtant celui-là qui, le pinceau ou l'ébauchoir en main, se dirait avant de se mettre au travail : « Je veux que de chaque coup de mon pinceau surgisse la révélation de l'état des esprits de mes contemporains, » courrait grand risque de rester la tête enfouie dans ses mains, ne sachant par quel bout entamer le symbole. Il en était évidemment des statuaires de l'antiquité comme des modernes : celui-ci taillait sa statue, celui-là son bas-relief, cet autre modelait des vases, sans avoir la prétention de réformer la société ni de s'occuper du « renouvellement de l'ancien culte par le nouveau. » — « Cependant, dira-t-on, le dessin de ce vase est grotesque, peut-être satyrique; et vous avez présenté le caricaturiste comme un être de bon sens, vivant à l'écart, la conscience vibrante et émue par le mal, le vice et la tyrannie. » A cette objection je réponds que le peintre satyrique a le cerveau plus *littérairement* organisé que celui des artistes qui n'ont souci que du beau. C'est une sorte de journaliste se servant d'un crayon au lieu d'une plume; oui, il s'occupe des choses de son temps, il s'en indigne et son indignation fait la force de son crayon; mais c'est le fait qui le frappe, l'actualité, l'événement du jour. En un mot, le caricaturiste n'a pas, ne peut avoir et ne doit pas avoir un cerveau synthétique; il dépense vite ses colères, ne les laisse pas s'amasser en tas (à moins d'être comprimé par un système de politique restrictive); chaque jour il ajoute une feuille à son œuvre, obéissant au sentiment qui le pousse, sans trop raisonner. Qu'arrive-t-il plus tard? Un homme feuillette ces *suites* improvisées et juge mieux que l'artiste n'aurait pu le faire lui-même de sa conscience, de ses révoltes intérieures, de ses sentiments nationaux, de sa moralité. Hogarth me montre son horreur du vice et de la débauche, et Goya sa haine des Français envahissant l'Espagne, comme Daumier me prouve, par sa perpétuelle ironie contre la bourgeoisie ventrue, les aspirations qu'il a conservées profondément en lui de la grandeur et de la beauté. Et cependant, que j'aille demander à Daumier

le sens caché du *Ventre législatif*, une de ses plus admirables compositions, il me dira : « La Chambre des députés était ainsi.— Mais quel était votre but? — Rendre une assemblée publique telle que je l'ai vue. — Comment! vous n'aviez pas une idée? — Point. — Une intention satyrique? — J'ai vu des hommes qui discutaient, d'autres qui écoutaient, celui-ci qui dormait, un autre avec sa pédante figure doctrinaire, celui-là avec son abat-jour, et je les ai dessinés le plus réellement qu'il m'a été possible. »

Jamais un homme embarbouillé de nuageuse philosophie ne comprendra cette pratique naïve, cette spontanéité du crayon qui obéit autant à la main qu'à l'esprit. Aussi rien n'est-il plus curieux que de voir un humoriste allemand à demi-philosophe, Lichtemberg, aux prises avec Hogarth. Chaque dessin du caricaturiste anglais devient un monde et demande un volume de commentaires; dans une allumette comme dans un manche à balai l'Allemand découvre un symbole. Cette tendance moderne en France m'effraye; je ne saurais voir un prêcheur dans un peintre, non plus qu'une religion dans une symphonie. Et si j'insiste là-dessus, c'est pour expliquer combien il m'en coûte de ne pas me ranger à l'avis de M. Lenormand dans sa description du vase antique dont le dessin me suffit par son grotesque. L'action est-elle suffisamment comique? L'artiste attire-t-il l'œil par une action et des gestes plaisants? Oui. L'artiste a atteint son but; je ne lui demande pas autre chose. Si le sujet manque de clarté, la forme contient à elle seule son enseignement : ici je suis surtout frappé de l'analogie du comique antique avec le comique du Nord et particulièrement de l'Angleterre. Les clowns anglais se rapprochent de la brutalité comique des anciens. Qu'on compare avec les masques antiques les bouches fendues jusqu'aux oreilles des mimes anglais, la couche épaisse de vermillon qui élargit leurs lèvres, les fragments postiches qu'ils s'ajustent sur certaines parties du visage, comme les mimes antiques s'adaptaient à de certaines parties du corps des détails très-exagérés, et on verra que les Anglais ont conservé plus que nous le sens de ce grotesque violent dérivant de l'antiquité. Voilà ce qui m'a frappé surtout dans ce vase[1].

Panofka lui-même, dans son curieux mémoire des *Parodies et Caricatures antiques*, tombe parfois dans le défaut commun aux archéologues qui semblent craindre le fait et exécutent autour de ce fait mille variations capricieuses dans lesquelles disparaît tout à fait l'idée de l'artiste.

1. Il aurait été facile de donner de nombreux spécimens du comique peint, à propos du théâtre des anciens. Je renverrai à Wieseler, *Theatergebäude*; Gottingen, 1851. In-4°.

« Quant à ce qui a trait à la mythologie héroïque, Suétône parle dans la Vie de Tibère d'une peinture souverainement impudique de Parrhasius, dans laquelle Atalante (*ore morigeratur*) s'abandonne entièrement à Méléagre. L'empereur Tibère avait reçu cette peinture par legs, à la condition que s'il se scandalisait du sujet il devait recevoir en échange cent mille sesterces; or, non-seulement Tibère préféra la peinture, mais encore il la fit placer dans sa chambre à coucher. On n'a regardé jusqu'ici cette peinture que comme une extravagante volupté, sans réfléchir combien on offensait par là le génie de Parrhasius. Car s'il ne se fût agi que de représenter cette action obscène, pourquoi Parrhasius n'aurait-il pas préféré choisir Vénus et Adonis, Persée et Andromède, Alphée et Aréthuse, sans parler d'autres? Cette peinture a donc dû être inspirée par une autre idée spirituelle qui excusa en quelque sorte la scène obscène, de manière qu'elle ne se présente plus à nous seulement comme un tableau purement impudique, mais encore comme une piquante caricature. Nous en serons aussitôt convaincu, si nous nous rappelons le caractère de virginité que la mythologie grecque attribue à Atalante de préférence à toutes les autres héroïnes, de même qu'à Arthémise dans le cercle des déesses. C'est pourquoi les peintres confondent souvent leurs figures, et nous voyons souvent jointes au nom d'Atalante les épithètes de *non bercée, non serrée,* d'*indomptée,* épithètes qui toutes indiquent le même caractère de virginité. Il en résulte évidemment qu'Atalante a une peur effroyable d'enfanter, et ce sentiment explique l'action dans laquelle Parrhasius la peignit. Voilà pourquoi je vois une satire de la virginité dans cette peinture de Parrhasius, sur laquelle Méléagre, en face d'Atalante qui est assise et qui a les seins nus, donne la chasse à ces deux pommes d'une manière digne de son nom. »

N'est-ce pas là une fantaisie de l'imagination d'un savant qui, plongé dans les études spéciales de la parodie et de la caricature, ne voit partout que caricatures et parodies? Il m'en coûte beaucoup de sembler donner une leçon à des hommes considérables qui m'ont facilité le chemin de cette étude; mais dans un travail si ardu, l'imagination doit céder la place à la réalité. Quel est le caractère spécial de la caricature? D'attirer l'œil par des formes extravagantes ou d'être accusée par une légende satyrique, quand le crayon est au service d'un esprit plus littéraire que graphique. Si on se fie à l'imagination paradoxale, Méry se chargera de démontrer que l'Apollon du Belvédère est une caricature. Mais j'ai hâte d'abandonner une discussion stérile pour dire qu'à part ces détails que je crois des erreurs d'imagination d'un homme qui veut apporter un mémoire important sur une question nouvelle, Panofka est certainement de tous les savants celui qui a frayé le premier la route de ces études sur le comique dans l'antiquité, dont il a dit excellemment :

« En voyant la brillante richesse d'esprit et de gaieté, étalée avec profusion dans les comédies des Grecs, ce qui nous étonne à bon droit c'est que le reflet de cette gaieté spirituelle dans l'art plastique paraisse si peu abondant. Notre étonnement est d'autant plus naturel que l'art plastique, par les moyens dont il disposait, pouvait sur ce terrain recueillir

de la gloire et des lauriers beaucoup plus facilement que la poésie. C'est pourquoi un recueil de toutes les parodies et caricatures d'œuvres classiques, parvenues à notre connaissance comme les plus parfaites, pourrait non-seulement contribuer puissamment à nous donner une idée plus exacte du développement du génie hellénique, mais encore répandre quelques lumières inattendues sur la littérature et sur l'art même, en montrant en même temps de nouveaux faits à un nouveau point de vue. »

En effet, Panofka, étudiant certains vases, arrive à une interprétation fine et spirituelle d'une image (littéraire) dont l'explication voulait un ingénieux esprit. « L'idée de comparer le *guerrier tombé sur le champ de bataille au buveur tombé au milieu des bouteilles* a fait naître, dit Panofka, une nombreuse série de caricatures intéressantes, » et le savant allemand cite divers vases qui montrent combien cette même comparaison a été poursuivie par les artistes grecs. Ainsi on voit chez M. Basseggio, à Rome, un vase à figures rouges qui représente sur une des faces le corps de Patrocle étendu à terre, et sur une autre face un ivrogne que l'on emporte par la tête et les pieds comme un cadavre. Cette même peinture se retrouve encore sur un des vases du *Musée royal.* M. Joly de Bammeville possède une amphore représentant Achille qu'Ajax emporte sur son épaule après la bataille, et sur la panse opposée un Silène ivre-mort emmené par deux satyres.

L'insistance avec laquelle les peintres grecs sont revenus sur cette analogie du guerrier et de l'ivrogne confirme les idées de Panofka, qui cite encore une coupe volsque représentant le même sujet d'Achille mort et du Silène ivre. « C'est avec raison, dit-il, que l'archéologue, M. Batti, de Civita-Vechia, attribue le même sens satyrique à une coupe volsque à figures rouges, sur le devant de laquelle est couchée par terre une amazone blessée qu'une autre amazone, tendant son arc, cherche à venger, tandis que sur le revers un fainéant est étendu, chantant aux sons de la flûte dont joue un personnage qui est près de lui. »

C'est là une piquante découverte que cette antithèse sur un même vase des combats héroïques et des luttes grotesques soit d'animaux, soit d'êtres ayant perdu dans le vin leur qualité d'hommes. Ici la caricature est aussi clairement exprimée que le rire sur le masque comique et les pleurs sur le masque tragique. On peut dire à la vue de ces vases à faces si contraires que les anciens ont voulu montrer, comme de nos jours les romantiques, que le grotesque côtoyait le même chemin que le dramatique, et qu'il n'y avait si grande douleur qui ne fût traversée de quelque accident comique; et c'est en ceci que l'exquise délicatesse et la tendresse des vers de Racine paraissent monotones à tout homme qui, voulant

retrouver au théâtre le spectacle de la vie, préférera toujours à l'amant de la Champmeslé Molière, qui, comme les peintres de vases antiques, a mêlé à l'immense mélancolie du *Misanthrope* l'élément comique.

Panofka est le seul, je crois, qui ait abordé la question d'esthétique à propos de ces vases, et ses observations, qui ne s'arrêtent pas seulement à l'idée, mais à la forme, doivent être rapportées intégralement.

« Il y a, dit-il, une série de peintures sur vases méconnues ou inconnues encore qui offre un champ fertile pour les recherches que nous faisons[1]. Ce fait que nous observons encore aujourd'hui, savoir : que les dessinateurs de caricatures méritent plus d'éloges pour l'esprit d'invention que pour le soin d'exécution, se présente déjà à nous au plus haut degré dans nombre d'œuvres des artistes grecs, de sorte que ce genre d'art se manifeste préférablement en figures noires souvent dessinées avec la plus grande négligence. Bien que, en certains cas, la crudité du genre puisse porter à renvoyer ces peintures sur vases à l'enfance de l'art, cependant, d'un autre côté, il vaut mieux les regarder plutôt comme sorties d'une négligence préméditée du dessin, et les rapprocher, selon leur qualité, plus ou moins du temps de la décadence de la peinture sur vases. »

Je reconnais avec le savant archéologue allemand que chez les dessinateurs satyriques l'idée est habituellement plus forte que l'exécution, quoique Breughel, Hogarth, Goya et Daumier soient des artistes robustes et penseurs, chez qui l'idée persistante du comique n'a pas affaibli l'exécution; mais tous quatre sont de grands artistes à différents degrés, et au-dessous d'eux, dans tous les temps, a gravité une foule d'esprits satyriques dont la force vivace par l'esprit est nulle dans l'exécution, ce qui n'a pas empêché leur œuvre de subsister. Toute manifestation du crayon, de la plume ou du burin, aux époques de troubles, de révoltes et de révolutions, tient sa place dans l'histoire, et tel *canard,* atrocement

1. L'ouverture du musée Campana, très-riche, dit-on, en vases satyriques, répondra aux vœux du savant Panofka. « Les amateurs du côté *humouristique* du génie italien grec, disait un écrivain qui a rendu compte de cette collection alors qu'elle existait à Rome, trouveront dans les vases et les terres cuites de M. Campana une foule de révélations curieuses sur l'esprit des Daumier et des Gavarni du siècle de Périclès. » Il m'a été permis, pendant la correction de ces épreuves, de jeter un coup d'œil rapide sur cette précieuse collection, et déjà, des armoires garnies de terres cuites, s'élance en avant le nez du *Maccus,* aieul de Polichinel; sur les étagères, un buste à demi masqué montre d'où procède le singulier ajustement de la figure d'Arlequin. La considérable collection de vases étrusques sort des caisses; mais les grimaces comiques de la Grèce, qui, à l'heure où paraîtront ces lignes, sortiront de la poussière d'un si long voyage, vont faire tailler plus d'un crayon; et, ainsi que me le faisait remarquer le savant M. Beulé, une reproduction exacte et quelques lignes d'explication, aussi nettes que possible, valent mieux que d'ambitieux commentaires.

sanglant, contre Louis XVI, Marie-Antoinette ou le *petit Capet*, qui se vendait *six blancs* dans les rues de Paris en 93, devient plus tard une *pièce historique* de la plus grande valeur. Qui n'a pas feuilleté les énormes portefeuilles consacrés à la Révolution française, au Cabinet des estampes, ne peut comprendre la force de caricatures aussi sauvages dans l'exécution que dans la pensée du sans-culotte naïf qui, rentré chez lui, après avoir lu *l'Ami du peuple* de Marat, crayonnait grossièrement ses impressions contre la royauté, et, se sentant inhabile par le burin à rendre sa haine des prêtres et des nobles, en revenait aux époques où une inscription sortait sur une petite banderole de la bouche des personnages.

Panofka semble croire à une *négligence préméditée* des artistes grecs portés à la caricature. Je ne saurais me ranger à cette opinion, quoique je n'aie pas eu sous les yeux les vases en question. Une négligence *préméditée* serait de l'archaïsme : que les peintres grecs aient été maladroits dans le rendu de leurs pensées satyriques, que la raillerie peinte fût laissée à des hommes dont l'étude n'avait pas assoupli le pinceau, cela est possible, quoique la scène du centaure Chiron, reproduite plus haut, témoigne du contraire. Ce sont là des questions importantes d'esthétique que par de nombreux spécimens, des dessins exacts, des voyages et des observations, j'essayerai d'éclaircir un jour. La présente étude n'est qu'un *essai*, et je me retranche derrière le mot. Tous les travaux de cette nature ne devraient-ils pas s'intituler *essais?* Par là les chercheurs se mettraient à l'abri des contradictions que chaque jour apporte, détruisant des échafaudages solides en apparence, faibles et vacillants comme la pensée humaine.

CHAMPFLEURY.

LE PROCÈS BARBEDIENNE

La chambre des appels de police correctionnelle, présidée par M. Anspach, vient de juger un procès qui intéresse au plus haut point les arts et le public. Tout le monde connaît les belles réductions exécutées d'après l'antique, selon les procédés Collas et Sauvage, par MM. Barbedienne et Defossé, et qui ont tant contribué depuis vingt-cinq ans à éclairer les artistes, à réformer le goût des amateurs. Après avoir établi ces réductions à grands frais, avec des peines infinies, avec des soins qui demandent une connaissance approfondie et un sentiment délicat des lois de la sculpture, M. Barbedienne a vu ses produits, surmoulés, se vendre à vil prix dans les boutiques de ces praticiens italiens qui font profession d'estamper et de contrefaire tous les genres de moulages. A sa requête, ces contrefaçons ont été saisies et ont donné lieu au procès dont nous parlons. La Cour, « considérant que les reproductions qui font l'objet de la plainte en contrefaçon de Barbedienne et Defossé sont les copies d'œuvres de sculpture appartenant au domaine public; qu'elles sont produites, non par le travail personnel de l'artiste dont l'esprit s'inspire de l'œuvre originale, mais par le travail mécanique des appareils brevetés Sauvage et Collas, tombés eux-mêmes dans le domaine public... » a confirmé la sentence des premiers juges, qui avait ordonné la mainlevée des saisies pratiquées et déclaré les plaignants non recevables.

S'il ne s'agissait en cette affaire que des intérêts privés de MM. Barbedienne et Defossé, que nous n'avons pas l'honneur de connaître, nous n'aurions pas cru devoir nous immiscer dans leur querelle; mais l'arrêt de la Cour a une portée immense, une portée que certainement MM. les conseillers n'ont pas entrevue, renfermés qu'ils étaient dans le texte d'une loi positive, invoquée pour les besoins d'une cause industrielle et en apparence particulière. Nous ne saurions dire l'affliction que nous a causée une solution aussi énorme par ses conséquences. Un arrêt qui serait venu nous atteindre personnellement ne nous aurait guère plus ému, car il s'agit ici d'une invention qui tend à rendre accessibles

et intelligibles les œuvres d'un art divin, et, par un sentiment dont nous sommes fier, il nous est impossible de ne pas y intéresser notre esprit.

Il y a vingt-cinq ans, les chefs-d'œuvre de la sculpture antique n'étaient visibles, en France, nulle autre part qu'au Louvre; quelques morceaux avaient été moulés, il est vrai, mais des statues, souvent plus grandes que nature, ne trouvaient pas facilement place dans les ateliers des sculpteurs ou des peintres, à plus forte raison dans les étroites demeures auxquelles nous sommes tous condamnés au milieu des grands centres de la civilisation. Ce fut un beau jour que celui où des mécaniciens de génie, Frédéric Sauvage et Achille Collas, déjà inventeurs du physionotype et de la gravure numismatique, découvrirent le procédé merveilleux par lequel la *Vénus de Milo*, ramenée aux deux cinquièmes du marbre original, apparut tout à coup aux yeux étonnés des artistes, comme s'ils l'apercevaient dans l'éloignement avec la lorgnette retournée du souvenir. Mais que dis-je! au lieu de s'éloigner en se rapetissant, le chef-d'œuvre, cette fois, se rapetissait pour se rapprocher. Il leur était permis de le posséder chez eux, assez grand encore pour conserver la majesté de son style, assez réduit pour être dans leurs mains, pour qu'ils pussent toucher du doigt les finesses et la fierté du ciseau, la dignité et la grâce des accents qui expriment la vie, cette vie idéale que respirent en des couches supérieures les dieux de l'Olympe, les dieux antiques. Ce fut une révélation et une révolution. Désormais, l'antiquité put se faire voir, se laisser comprendre. La Diane chasseresse, le Faune, l'Achille, l'Apollon, le Thésée et l'Ilissus, la Cérès et la Proserpine du Parthénon, et cette frise mémorable, et tous les marbres de Phidias, devinrent familiers sans cesser d'être sublimes. On les vit sortir du sanctuaire où tant de millions d'hommes n'avaient pu les voir, pour se répandre dans les provinces, passer les monts et les mers et aller convertir ou préparer à la religion du beau les nations les plus indifférentes, les plus éloignées de la lumière. Bientôt, à force de regarder aux étalages de Barbedienne, les Parisiens s'initièrent peu à peu à l'intelligence des grandes et belles choses. Auparavant ils achetaient ces bronzes camelotés, sans caractère et sans nom, qui ont si longtemps infesté notre industrie et qui sont le contre-pied de l'art, l'inverse du beau, le rebours du style; maintenant, ils préféraient, à prix égal, des modèles consacrés par deux mille ans de gloire, et ils étaient tout surpris de les admirer. C'était là un événement prodigieux; jamais rien d'aussi considérable n'avait été fait pour l'éducation de la jeunesse et pour la moraliser; car il ne faut pas douter un instant que la présence de tant de chastes divinités

n'élève l'âme et ne la purifie. Eh bien! ces magnifiques résultats sont aujourd'hui compromis, et nous sommes menacés de perdre les fruits de l'invention qui fait peut-être le plus d'honneur au génie moderne.

Nous n'avons pas à discuter ici en lui-même un arrêt que nous devons respecter; nous n'avons pas non plus à plaider la cause de MM. Defossé et Barbedienne : elle a été défendue par un des grands maîtres du barreau, M. Crémieux, qui est d'ailleurs le plus artiste des avocats de notre temps. Mais l'intérêt de ses clients se trouve tellement lié à celui qui nous préoccupe qu'il n'est pas possible de ne pas dire un mot de ce qui les touche. Le travail du réducteur est-il un travail purement mécanique et peut-il être assimilé en quelque manière à une œuvre d'art? En d'autres termes, M. Barbedienne a-t-il créé un objet nouveau en produisant une réduction de l'antique? Poser une telle question, c'est la résoudre, pour un homme à qui les œuvres d'art sont tant soit peu familières. Et d'abord l'antiquité nous a laissé d'innombrables statues : lesquelles choisir dans ce nombre? Pense-t-on que toutes les sculptures grecques et romaines soient également propres à subir l'épreuve d'une réduction? Tel morceau de la colonne Trajane, par exemple, dont le modelé sera très-ressenti, deviendra tourmenté, cahoté, bossué, si on le copie en petites proportions. Un changement de grandeur rendra sensible dans le nouveau modèle des défauts qu'on n'aurait pas aperçus dans l'original. Ces figures romaines si rudement accentuées, d'un si mâle caractère, auront l'air de figures taillées à facettes et à peine dégrossies sous le maillet du sculpteur. La touche de l'artiste était finie en grand : elle deviendra martelée en petit, et ce qui passe pour être une traduction parfaite du modèle en sera une abominable trahison. Il y avait donc un premier mérite à distinguer parmi les statues antiques celles qui pourraient perdre à être réduites et celles qui pourraient y gagner.

Maintenant, comment s'opère le travail préparatoire? par une machine. Mais une machine n'est jamais parfaite : à tout moment elle peut se déranger, se précipiter ou se ralentir; il faut donc constamment la surveiller; il faut la conduire, la rectifier, surtout si elle est grande, car plus les machines sont grandes, plus elles ont chance de varier et plus grandes sont les erreurs qu'elles commettent. Il y a donc là une incessante intervention de l'esprit, une continuelle coopération du sentiment; mais ce n'est rien encore. Pour mener à bien une besogne aussi compliquée, aussi délicate, le réducteur est obligé de diviser le plus possible le modèle qu'il veut réduire, à peu près comme le mouleur est tenu de fragmenter son moule. Quand toutes les parties sont achevées séparément, il reste à les rassembler, à rajuster avec précision tous les morceaux, à réparer les

imperfections inévitables du travail mécanique. Il y a plus : il peut arriver souvent et il arrive que deux morceaux contigus ne viennent plus s'adapter exactement l'un à l'autre; et cela parce que deux erreurs se sont produites dans les deux pièces, en sens contraire, la première étant plus étroite justement là où la seconde est plus large. Il faudra corriger cette double différence, si tant est qu'il ne faille pas recommencer toute l'opération. Or, je le demande, n'est-ce pas là le travail d'un artiste? Abandonnera-t-on de pareils soins à un gâcheur de plâtre? Non, la réduction d'une statue ne saurait être le pur résultat d'une machine en mouvement : il y faut l'intelligence de l'homme, le concours de sa main et de ses connaissances, l'appoint de son sentiment. Et qui jugera si le résultat est satisfaisant? sera-ce la machine? sera-ce le manœuvre?

Mais nous ne sommes pas au bout de l'opération. La main de l'ouvrier a conduit sur le relief des statues originales une pointe mousse qui en caresse les contours, tandis qu'une pointe aiguë, située sur la branche réductrice, entamait la masse du plâtre humide destinée à devenir l'image rapetissée du modèle. Cependant, cette pointe a produit des stries dont la trace doit être ensuite soigneusement enlevée avec une peau de chien, travail d'une extrême délicatesse, car on sent bien que dans cet effacement certains plans doivent être plus ménagés que d'autres, et qu'il est des passages où la main doit appuyer ou glisser légèrement selon le degré de finesse qu'ils présentent sur le relief original. J'imagine qu'un artiste peut seul être chargé d'une manipulation aussi déliée et qui demande tant de scrupule et de tact. Et quelle heureuse chance, si l'opération passant par ces phases diverses arrive à bon terme sans que le caractère d'un Phidias ou d'un Michel-Ange ait été altéré!

Ce qui prouve que M. Barbedienne a créé un objet nouveau, c'est qu'il peut être loué pour telle réduction, blâmé pour telle autre. Il nous souvient qu'étant un jour dans l'atelier de Calamatta et de Mercuri, il y a plus de vingt ans, nous vîmes apporter une des réductions de Collas, et que plusieurs artistes qui étaient présents, Ary Scheffer entre autres, firent des observations sur le rajustage des morceaux, prétendant que si chaque pièce était séparément parfaite, l'ensemble laissait à désirer; qu'une inclinaison, très-légère il est vrai, avait été donnée à la partie supérieure de la statue, et qu'il importait pour l'avenir d'aviser à rendre les erreurs au moins inappréciables. Mais si le réducteur a pu être soumis à une critique ou recevoir un éloge, n'est-ce pas la preuve éclatante qu'il y a mis du sien, qu'il est intervenu, qu'il est responsable? Si son

œuvre était celle d'une machine, ne serait-il pas ridicule de le complimenter et injuste de le blâmer?

On le voit, les réductions que M. Barbedienne a répandues dans le monde des arts sont une manière de création. C'est une seconde vie donnée au chef-d'œuvre. Quelle ne serait pas la joie de Phidias s'il revenait sur la terre, et qu'il vît ses statues mutilées orner les demeures souvent les plus humbles; son Thésée, son Ilissus et ses Parques et ses Panathénées religieusement conservés parmi nos dieux pénates! Quel orgueil ne ressentirait-il point de trouver dans la moindre bourgade de l'Europe une expression si fidèle de sa pensée, et de se voir immortel, non plus seulement à Athènes ou à Olympie, mais dans l'univers! Après tout, l'art n'existe qu'à la condition d'être vu et d'être compris. Si un ignorant ramasse dans la boue une monnaie de Syracuse et la prend pour un gros sou, la médaille n'est pas retrouvée, elle ne ressuscitera qu'au moment où quelqu'un en comprendra et en reconnaîtra la beauté. C'est donc un immense fait que d'avoir ouvert un si grand nombre d'esprits à l'intelligence de l'antique. C'est à peine si l'Université tout entière a plus fait pour l'éducation de la jeunesse que ces deux hommes, Sauvage et Collas. Mettre en doute qu'un pareil travail constitue une propriété, une des plus respectables, une des plus utiles à protéger, ce serait douter de l'évidence.

Et pourtant que va-t-il résulter de l'arrêt que vient de rendre la cour d'appel? Les surmouleurs étant renvoyés de la plainte, ni M. Barbedienne ni personne après lui ne voudra entreprendre à l'avenir une réduction nouvelle. Tout réducteur se dira : Pourquoi tenterais-je de fabriquer un modèle encore inédit d'après Scopas ou Praxitèle, d'après Donatello ou Ghiberti, d'après Lepautre ou Coustou? Quand j'aurai dépensé trente ou quarante mille francs pour établir des creux, un passant entrera chez moi, m'achètera cent francs une épreuve, en fera un surmoulage et vendra à vil prix ce qui m'a coûté tant de peines, tant de soins et tant d'avances! Autant vaut briser mes machines. — C'est le raisonnement bien naturel que feront désormais les réducteurs, et voilà une invention admirable réduite à néant, un instrument merveilleux de civilisation brisé à jamais. Chose étrange, plus étrange encore à mesure qu'on réfléchit, l'arrêt de la cour semble fait pour sauvegarder le domaine public, et au contraire il a pour résultat d'atteindre le consommateur en tarissant les sources de la production. Quand il s'agissait de tuer la contrefaçon belge, elle pouvait au moins se défendre en disant à l'auteur : Je répands votre pensée, je vous procure un million de lecteurs au lieu de vingt mille, et je suis utile à tous les pauvres gens en leur don-

nant à bas prix une nourriture intellectuelle. Ici le contrefacteur ne peut plus nous faire la même réponse, car si la contrefaçon belge ne décourageait pas en France la conception et la fabrication des livres, le surmoulage des réductions décourage pour toujours le réducteur; de telle sorte qu'en paraissant prendre l'intérêt du public et maintenir l'intégrité de son domaine, la cour impériale nous prive dans l'avenir du bienfait dont elle voulait nous assurer la jouissance; elle nous cause plus de préjudice en proclamant l'impunité des surmouleurs qu'en protégeant les droits du propriétaire. Par un singulier renversement de toutes les idées reçues, il se trouve cette fois que le privilége nous eût fait beaucoup moins de tort que le droit commun.

Pourquoi faut-il que les questions d'art soient si peu connues? Pourquoi faut-il aussi que la législation soit si lente quand notre marche est si rapide? La loi de 1793 est une loi grande et large, un peu vague dans ses termes et un peu trop générale pour s'appliquer d'elle-même à des faits nouveaux qu'elle ne pouvait prévoir; cependant, telle qu'elle est, cette loi pose des principes féconds en conséquences. Sans être une *œuvre de génie,* la réduction de Collas est à sa manière une œuvre d'art par les difficultés qu'elle présente, par l'intervention qu'elle exige d'un artiste habile, et surtout par l'influence qu'elle peut avoir sur la civilisation future. Elle est une œuvre d'art comme une traduction de Virgile est une œuvre littéraire. A tant de titres, elle doit être considérée comme une novation et elle doit être protégée, non pas seulement dans l'intérêt de M. Barbedienne ou de tout autre, mais dans l'intérêt de tout le monde. C'est aux juges d'appliquer une loi du XVIIIe siècle suivant le génie du XIXe, et de suppléer au vague de la lettre par l'intelligence précise de l'esprit.

CHARLES BLANC.



EXPOSITION DU BOULEVARD DES ITALIENS

L'Exposition du boulevard des Italiens, où l'on voyait déjà plusieurs beaux portraits peints ou dessinés par M. Henri Lehmann, vient de s'enrichir d'une nouvelle œuvre du même artiste, un *Portrait de femme,* peint en 1855. Nous ne prétendons aujourd'hui qu'enregistrer le fait, sauf à en apprécier plus tard l'importance et à essayer d'analyser des travaux qu'il ne suffirait certes ni de mentionner en passant, ni de décrire au hasard de la plume. Disons seulement que les divers tableaux ou dessins exposés par M. Lehmann sont de nature à confirmer ou à rajeunir l'estime due à ce talent, un des plus sérieux qui nous restent, et qu'ils ont, entre autres mérites, celui d'apparaître pour la première fois, aucun d'eux n'ayant jusqu'ici figuré au Salon. Nous n'attachons pas, d'ailleurs, plus de prix qu'il ne convient à un mérite de cette sorte. La primeur en matière d'art, ou, pour parler la langue du moment, la mise en lumière de toiles *inédites,* n'a pour nous qu'un attrait assez secondaire; mais, nous le savons, beaucoup de gens pensent autrement. Puisque dans notre pays, en général, on ne sait gré à un artiste que de ses œuvres les plus récentes, puisqu'on ne consent à se souvenir de ce qu'il a produit autrefois qu'à la condition de le voir chaque jour recommencer sa tâche, renouveler ses preuves, multiplier ses actes, comme s'il avait encore à se faire un nom, il ne sera pas inutile, à propos des portraits peints par M. Lehmann, de constater qu'ils sont, pour la plupart, terminés depuis peu et qu'ils n'avaient pas encore paru en public. On pourra ainsi comparer M. Lehmann à lui-même, se rappeler, en face du présent, les titres qu'il avait conquis dans le passé, et, nous l'espérons, revenir, en ce qui le concerne, à des opinions qu'un oubli bien peu équitable semblait, depuis quelques années, assez près de remplacer. En dehors des peintres qui siégent à l'Académie des beaux-arts et à côté desquels il a, mieux qu'aucun autre, mérité d'obtenir une place, M. Lehmann n'est-il pas celui dont le talent a le plus d'élévation d'expérience, de certitude? Nous n'avons pas à rappeler ici les travaux décoratifs du peintre de la grande galerie de l'Hôtel de Ville, de la coupole de l'hospice des Jeunes Aveugles, de la salle du trône au palais du Luxembourg. A ne considérer M. Lehmann que comme peintre de portrait, et c'est comme tel en effet qu'il se montre dans les salles de l'Exposition du boulevard, il n'y a que justice à saluer en lui un des maîtres du genre, et, toute proportion gardée d'ailleurs entre la différence des manières, le seul dont le nom puisse aujourd'hui être rapproché du nom de M. Flandrin. H. D.

— On a exposé pendant quelques jours au boulevard des Italiens les peintures exécutées par M. Paul Baudry pour la décoration de l'hôtel de M. le duc de Galliera. Ces peintures, qui paraissent destinées à servir de dessus de porte, sont au nombre de cinq. L'auteur y a représenté les principales villes de l'Italie, Florence, Gênes, Rome, Naples et Venise, sous la figure de jeunes femmes qui — nous pouvons le dire tout de

suite — se font moins reconnaître par le caractère de leur physionomie que par les armoiries et les emblèmes qui les accompagnent. Ce motif, d'une invention peu compliquée, aurait pu suffire, et nous ne blâmons pas M. Baudry d'avoir montré tant de sobriété sous le rapport de l'imagination. Mais il a fait bien d'autres économies, et celles-là ne lui seront pas aussi facilement pardonnées.

Chacune des figures de M. Baudry est enfermée dans un cadre aux découpures capricieuses, en compagnie de deux génies qui tiennent des palmes, des drapeaux ou des écussons. Mal à l'aise dans l'étroit espace qui leur a été ménagé, elles se contournent tristement et affectent des attitudes inutilement violentes, car si jamais la violence peut être excusée, c'est à la condition qu'elle sera décorative, comme il arrive aux allégories de Parmesan et de Primatice. Mais les figures de M. Baudry n'ont pas des qualités pareilles; elles font paraître moins d'élégance que de manière, elles sont maigres sans être sveltes, et leurs gestes forcés multiplient les lignes rompues et abondent en angles fâcheux. Sans atteindre jamais au grand goût, l'auteur de la *Toilette de Vénus* nous avait habitués à plus de grâce.

Mais c'est surtout le pinceau de M. Baudry que nous n'avons pas reconnu. Par une singularité systématique dont la raison nous échappe, l'artiste a conçu ses peintures dans une gamme d'un bleu violacé qui se répand uniformément sur les ciels, sur les costumes et jusque sur les chairs. De ce mensonge du ton local, il ne résulte d'ailleurs aucun profit pour l'effet général de la coloration, qui reste monotone et voilée. Enfin, et c'est ce qui nous surprend le plus dans la nouvelle œuvre de M. Baudry, le faire est d'une pauvreté désespérante. Les figures ont peu de relief sur les ciels, le modelé n'accuse ni saillies ni méplats; la lumière ne glisse pas, blonde et rosée, sur les épidermes délicats dont elle devrait animer la transparence. Nous le disons avec regret, il fut un temps où M. Baudry croyait à Corrége, au vieux Palme, à Prud'hon, à tous les maîtres enfin qui ont su peindre des enfants et des femmes; s'il n'était pas sérieux, il était charmant; il cherchait à donner de la morbidesse aux carnations, à y faire sentir le doux frémissement de la vie. Mais le voilà brusquement converti au rigorisme de cette froide sagesse qui ressemble à l'impuissance... Qui donc a pu lui dire que la sécheresse est une qualité et l'indigence une vertu? P. M.

— Si le temps et l'espace ne nous manquaient à la fois, nous parlerions un peu longuement, dès aujourd'hui, de l'exposition qui vient de s'ouvrir au boulevard des Italiens, celle des tableaux appartenant à M. Jules Claye, notre imprimeur. M. Martinet a eu la pensée d'inviter quelques amateurs à faire une exhibition publique de leurs collections particulières. C'est une idée heureuse et qui a été pratiquée déjà en Angleterre sur une grande échelle. On peut ainsi offrir à la curiosité des Parisiens une galerie qui, se renouvelant sans cesse, a le privilége de les intéresser toujours sans les fatiguer jamais.

La collection de M. Jules Claye est celle d'un vrai curieux. Elle a été formée sans parti pris et sans aucun esprit d'exclusion. L'école française y est représentée par quelques morceaux de choix. On y trouve un précieux tableau de Mignard, dans lequel sont réunis les enfants de France sous la garde de madame de Maintenon; une petite scène de Watteau, *le Conteur;* un magnifique portrait de Largillière; un grand bouquet de Baptiste, peint d'une façon magistrale; deux dessus de porte de Chardin, mais tout à fait charmants de peinture; un Boucher, un Hubert Robert, deux Vues de Paris par Noël, qui fut au siècle dernier un second Vernet, et enfin un beau buste d'homme par Prud'hon, sans compter plusieurs Michel qui étonnent tout le monde.

Les Hollandais sont moins nombreux; mais la qualité en rachète le nombre. Une *Halte de Bohémiens*, de Wouwermans, vaut à elle seule bien des tableaux. Rembrandt, Van Os, Abraham Mignon, Horemans, Schalken, Ruysdaël, Berghem, David de Heem, attendent encore, dans la collection de M. Claye, deux ou trois maîtres indispensables à la gloire d'un cabinet, Metsu, Miéris, Ostade, Gérard Dow, Van de Velde. Quant à l'école d'Italie, elle figure ici sous les espèces les plus rares : un saint Sébastien signé B. L. (Bernardino Luini?) ; un buste de nègre de la plus superbe couleur, par Véronèse; et enfin et surtout une copie du Pérugin signée Raphaël, *Tobie conduit par l'Ange*.

— La mort si regrettable et tant regrettée de M. Halévy laisse vacante à l'Académie des beaux-arts la place de secrétaire perpétuel. Cette place, d'après les règlements, peut être remplie par une personne étrangère à l'Institut, ou tout au moins à la section des beaux-arts. C'est en 1804 que furent organisées, sur des bases nouvelles, les cinq classes de l'Institut. Depuis cette époque jusqu'en 1854, les fonctions de secrétaire perpétuel à l'Académie des beaux-arts avaient été successivement remplies par des membres de l'Académie des inscriptions : MM. Lebreton, Quatremère de Quinçy et Raoul Rochette, archéologues et critiques éminents. — M. Halévy fut le premier secrétaire pris dans la section des beaux-arts. Nous ne savons pas encore d'une manière certaine quels candidats se présenteront pour lui succéder; mais il nous paraît difficile, vu les noms mis en avant, que l'Académie ne cherche pas, en dehors de ses membres, le fonctionnaire dont elle a besoin. On ne saurait se dissimuler que le talent littéraire a ici quelque importance, si toutefois ce n'est pas trop exiger que de vouloir à une telle place un homme qui ait l'habitude d'écrire, et l'art d'écrire sur les arts.

— Un de nos plus habiles orfévres, M. Jarry aîné, vient d'exécuter pour le vice-roi d'Égypte une toilette portative qui eût sans doute figuré avec honneur à l'Exposition de Londres, mais qui, impatiemment attendue par le grand personnage à qui elle est destinée, a dû lui être expédiée par le dernier paquebot. Cette toilette, dont l'ornementation est empruntée au style mauresque le plus authentique, se compose d'une glace à main, d'un flacon et de divers autres objets placés sur un plateau qui est à lui seul une pièce excellente. Un goût ingénieux et riche a présidé à l'exécution de ce beau travail, et chacun des éléments qui le composent mériterait un examen détaillé. Le flacon, d'un galbe élégant, dans son profil oriental, est enrichi d'ornements émaillés ou gravés, et, comme les autres pièces de la toilette, il porte le chiffre et les armes de Saïd-Pacha. La monture des peignes et des brosses est en or très-délicatement ajouré, et le manche de chacun de ces objets est formé de deux mains entrelacées, — une main d'homme et une main de femme, — qui ont été modelées et ciselées avec une perfection rare. Enfin, le plateau destiné à porter ces magnificences est une plaque ovale de l'or le plus pur, autour de laquelle s'enroule un entrelacement de rubans en émail bleu de roi, avec découpures à jour très-finement ornementées. L'exécution de cette pièce présentait, en raison de ses dimensions, des difficultés exceptionnelles; mais le succès a été complet, et l'on peut assurer aujourd'hui que rien n'est défendu à l'audace heureuse de nos émailleurs. Lorsqu'il aura reçu la toilette que M. Jarry aîné a été chargé de faire pour lui, le vice-roi d'Égypte saura à quoi s'en tenir sur les mérites de l'orfévrerie parisienne.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

L'ENSEIGNEMENT DES ARTS

IL Y A QUELQUE CHOSE A FAIRE

I

Nous sommes dans le siècle des *commissions*. Pour étudier toute question soulevée, pour résoudre toute difficulté pendante, pour donner une nouvelle impulsion à une institution qui décline, on nomme une commission. Cela est fort bien, et je ne prétends pas médire ici des commissions ; mais si une commission veut arriver promptement à un résultat pratique, la première chose qu'elle fait, c'est de choisir dans son sein une sous-commission pour dépouiller sérieusement les affaires, laquelle sous-commission nomme d'ordinaire un rapporteur pour classer, mettre au net et résumer les opinions ; et si par bonheur le rapporteur est un esprit distingué, il parvient à tirer de délibérations souvent très-vagues une idée qui produit d'heureux résultats. Au fond, il y aurait quelques raisons de croire qu'un homme d'esprit et de cœur, tout seul, qui voudrait travailler et étudier les questions qui lui sont soumises, arriverait à des résultats plus prompts, plus nets et plus pratiques que ne peut le faire une com-

mission, surtout lorsqu'il s'agit d'intérêts opposés à satisfaire et d'un parti à prendre.

Les arts sont malades ; une commission est nommée pour aviser à les rendre mieux portants : l'intention est assurément excellente ; l'effet, quel sera-t-il ?

Quand on veut guérir un malade, que fait d'abord le médecin, ou le conseil des médecins ? Il cherche la cause du mal, et, s'il parvient à la connaître, il applique le remède : cela est tout simple. Mais si le malade ne veut pas adopter le régime prescrit, si ce régime semble mauvais à la famille ou aux amis du malade, si le moribond prend sa langueur pour une douce quiétude, ou sa fièvre pour un signe d'énergie et de force vitale, alors il faut décrire minutieusement la maladie, en expliquer les symptômes, en faire apercevoir les tristes conséquences, inspirer au besoin l'effroi du mal pour décider à l'emploi du remède.

Si notre siècle aime les commissions, il aime aussi les spécialités. Jadis les artistes étaient à la fois architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, et même poëtes et musiciens ; on a pensé probablement que cette promiscuité des arts était une mauvaise chose, et on a divisé l'Académie des beaux-arts en sections. Officiellement, les artistes ont dû ainsi opter. Peu à peu cette division, qui avait la prétention cependant de former un seul faisceau, est entrée si bien dans les mœurs et les habitudes des artistes, que l'Académie des beaux-arts est devenue comme une nouvelle tour de Babel. Les peintres, les architectes et les sculpteurs ont parlé chacun de leur côté une langue différente ; et si, par aventure, ils étaient appelés à concourir à une œuvre commune, ils s'entendaient si peu, ou s'aidaient si mal entre eux, que l'œuvre terminée présentait la plus étrange cacophonie. L'ancien faisceau des arts une fois rompu, ses débris se sont émiettés à l'infini, et les trois grandes divisions des arts plastiques, consacrées par les institutions académiques, ont formé des subdivisions. La peinture se divise en plusieurs départements : l'histoire, le genre, le paysage, la décoration, sans compter les spécialités, telles que : tableaux de batailles, de nature morte, d'animaux, de fleurs, de portraits, à l'aquarelle, au pastel, etc. L'architecture a vu démembrer son riche domaine ; nous avons les architectes du gouvernement, les architectes de maisons, *religieux*, de châteaux, de jardins, de fontaines, de théâtres, etc. La sculpture, cet art un par excellence, possède des sculpteurs historiques, des sculpteurs de bustes (portraits), des sculpteurs d'animaux, de statuettes, des sculpteurs ou graveurs en médailles ; puis de ces débris sont sortis les graveurs de tous genres, les décorateurs d'appartements, de théâtres, les dessinateurs envoyés en mission, les *orne-*

manistes, les ciseleurs, les arrangeurs d'intérieurs, qui dérangent beaucoup d'artistes pour un maigre résultat. Le domaine des arts, ainsi éparpillé, a vu naître un monde de parasites vivant de ses débris et les usant un peu tous les jours. Les vues générales d'ensemble, le goût large pour les choses d'art, ont fait place à une critique microscopique qui s'est occupée avec un amour curieux des infiniment petits, des bijoux, des faïences, des objets usuels, des petits maîtres en toute chose, de ce qu'en langage vulgaire on caractérise par ce vieux mot français ressuscité, le *bibelot*. Et aujourd'hui il est bon nombre d'honnêtes gens qui ne voient l'art que dans les bronzes du temps de Louis XVI, dans des porte-mouchettes et des tabatières ciselées, qui payent 25,000 francs une salière en faïence, et laisseraient passer en vente publique un marbre de Phidias où un tableau de Raphaël sans daigner surenchérir.

La commission nommée par arrêté de S. Exc. le ministre d'État, en date du 22 mars dernier, remédiera-t-elle à cet état de décadence inquiétant? Nous le souhaitons, mais elle aura fort à faire. Quoi qu'il advienne, sa nomination est un symptôme favorable : *il y a quelque chose à faire;* on le reconnaît, c'est un premier pas. Mais le mal date de loin et il est profond.

Le programme donné à la commission comprend :

1° Les achats et commandes à faire aux artistes ;

2° Les souscriptions aux publications qui concernent les arts;

3° Les récompenses à accorder aux artistes;

4° Les améliorations à introduire dans les établissements des beaux-arts, tels que l'École impériale des beaux-arts, l'Académie de France à Rome, les Écoles gratuites de dessin de Paris et les Écoles des beaux-arts départementales, etc., etc. D'ailleurs, « la commission, dit l'arrêté ministériel, formule des propositions soumises au ministre d'État sur tout ce qui se rapporte aux commandes, achats, désignations de personnes, modifications à introduire dans l'enseignement de l'art. » La commission possède donc un droit d'initiative précieux, et, pour peu qu'elle veuille en user, les motifs ne lui manqueront pas.

Il semblerait — car il faut toujours commencer par le commencement — que les questions qui touchent à l'enseignement devraient préoccuper tout d'abord MM. les membres de la commission. Puisque, dans sa sollicitude pour tout ce qui peut contribuer à la grandeur du pays, le gouvernement tient en sa main l'enseignement ou plutôt l'École des beaux-arts, il doit attacher et il attache certainement une grande importance à la prospérité et à la splendeur de cette École. Or, en ne nous occupant en ce moment que de la peinture et de la sculpture, l'enseignement

donné à l'École impériale des beaux-arts est-il digne du nom de cet établissement ? Cet enseignement est-il un enseignement? Les règlements de l'École des beaux-arts qui datent du 4 août 1819 [1] disent :

« Art. 3. — Dans la section de peinture et de sculpture, l'enseignement se compose :

« 1° D'exercices journaliers, qui sont la base de l'instruction et con-
« sistent dans l'étude de la figure humaine d'après l'antique et d'après
« le modèle vivant;

« 2° De cours spéciaux : d'anatomie, de perspective, d'histoire et
« d'antiquités;

« 3° De concours d'émulation appropriés aux diverses parties des
« études;

« 4° De grands concours annuels donnant, aux élèves qui en rempor-
« tent le prix, le droit d'être entretenus pendant cinq années, aux frais
« de l'État, à l'École française à Rome.

« Art. 4. — Quinze professeurs sont employés au service des diverses
« parties de l'enseignement, savoir : pour diriger l'étude journalière et
« les concours, sept peintres et cinq sculpteurs, etc. »

Voilà la loi.

Voici le fait : Les cours d'anatomie, de perspective et d'histoire sont faits, mais ce dernier est peu suivi par les élèves. Deux heures par jour sont consacrées à l'étude du modèle vivant ou de l'antique.

Des professeurs corrigent régulièrement les élèves un à un, et chaque professeur est en exercice pendant un mois. Les règlements sont donc scrupuleusement exécutés. Mais ces règlements sont-ils assez étendus ou assez largement tracés pour fournir un enseignement véritable? Non certainement; aussi, pour élargir un peu ce cadre si étroit, des professeurs, sculpteurs et peintres ont chez eux, en dehors de l'École, des ateliers où ils enseignent leur art aux jeunes gens qui prennent place dans ces sortes d'académies privées. On compte à Paris trois ou quatre ateliers de peintres, autant de sculpteurs. Ces ateliers font, quant aux études journalières, double emploi avec l'enseignement de la figure à l'École, si ce n'est qu'à l'École les élèves peintres, par exemple, sont corrigés par sept maîtres différents dans le cours de l'année, et, à l'atelier du patron, par un seul, ce qui doit mettre quelque confusion dans leur esprit et quelque incertitude dans leur manière de rendre le modèle.

De fait, le rôle principal de l'École impériale des beaux-arts se borne

1. Ordonnance du roi.

à ouvrir des concours partiels suivis du grand concours, point de mire des jeunes gens qui désirent vivre à Rome pendant cinq ans aux frais de l'État : désir très-légitime. Ce sont les professeurs à l'École, auquel on joint un jury désigné par eux, qui jugent les concours; et si impartiaux que nous supposions ces professeurs et les membres du jury choisis par eux, on peut conjecturer que les uns comme les autres seront portés à accorder les récompenses à ceux de leurs élèves qui reproduisent le plus exactement leur manière, ce qui nécessairement, après plusieurs générations, conduit les lauréats de l'École impériale des beaux-arts à n'être plus que des expressions de plus en plus affaiblies des premiers maîtres qui gouvernaient en 1819. C'est logique.

Je voudrais éviter, sur un sujet aussi délicat, tout ce qui peut ressembler à des personnalités; mais je ne crois pas être le seul à m'être aperçu, depuis une quinzaine d'années, que les expositions des concours de grands prix de peinture et de sculpture sont de plus en plus pâles, et que les envois de Rome même ont perdu tout caractère d'originalité. Et cependant aux expositions générales nous voyons poindre des talents remarquables dans des genres différents. Notamment ces dernières années, on doit signaler des efforts considérables tentés dans des voies nouvelles, des idées, un grand désir de connaître et d'observer la nature en laissant de côté ces méthodes de convention qui nous ont été léguées par les derniers artistes de l'Empire.

Au lieu d'étouffer ou tout au moins de retarder le germe des dispositions de nos jeunes artistes par un système étroit d'enseignement et de concours, ne serait-il pas temps de le développer, de le diriger dans une voie large, et la chose est-elle si difficile? Mais, il faut bien le reconnaître, si nous sommes hardis en France, quand il s'agit d'émettre des idées nouvelles, des idées de réforme, nous sommes les gens les plus timides lorsqu'il s'agit de les appliquer. En imagination, nous bouleversons les institutions avec une facilité juvénile; la routine, les intérêts personnels, les petites rivalités nous arrêtent quand arrive le moment de l'exécution. Dix fois nous avons entendu faire des projets de réforme dans l'enseignement des beaux-arts en France, et toujours ces projets se sont évaporés devant quelques individualités qui déclaraient que tout est pour le mieux. On faisait un discours, et tout était fini.

Si les règlements de l'École des beaux-arts méritent notre respect, en tant que règlements, est-ce à dire qu'ils ont tout prévu, qu'ils ont tout dit à tout jamais; et si nous avons changé trois ou quatre fois la constitution politique de l'État depuis 1819, ne pourrions-nous toucher, sans faire crouler la société, à cette arche sainte si bien gardée par l'Acadé-

mie? Depuis 1819 cependant il s'est passé quelques faits qui ont singulièrement modifié le milieu dans lequel vivent les artistes. Depuis lors les connaissances sur les arts de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance se sont étendues; nous avons entre les mains quantité de documents qui étaient alors ignorés, documents qui sont de nature à modifier les idées des artistes peintres et sculpteurs. Et il est assez ridicule, entre nous, de voir les élèves, au concours des grands prix, habiller les Grecs et les Romains, à l'heure qu'il est, comme les habillaient M. Girodet ou M. Guérin en 1810. Si en 1819 c'était une affaire majeure d'aller à Rome en partant par le coche d'Auxerre ou en prenant le voiturin, on arrive dans la ville éternelle, en 1862, dans l'espace de quatre ou cinq jours, sans se presser. Si l'on ne songeait guère à recommander l'étude des Vénitiens, par exemple, depuis, les *classiques* les plus scrupuleux admettent bien que le Titien est un grand peintre. S'il était difficile alors de visiter la Grèce et l'Égypte, la Syrie et l'Afrique, la chose n'est aujourd'hui ni une difficulté ni une grande dépense. Si en 1819 nos musées étaient mal classés et contenaient beaucoup de monuments apocryphes, ils sont aujourd'hui placés sous la direction d'hommes éclairés, savants, qui ne prendront pas une statue du temps d'Adrien pour une statue du temps de Périclès, ni un tableau de l'école espagnole pour un vénitien. S'il n'était pas possible en 1819 d'avoir dans son cabinet une collection de tous les chefs-d'œuvre de l'art qui couvrent l'Europe et l'Asie, cela est facile aujourd'hui au moyen de la photographie. Si en 1819 la France ne pouvait élever et décorer de grands monuments, elle le fait aujourd'hui et ouvre ainsi un large champ aux artistes.

Or, les moyens d'étudier s'étant énormément développés, ainsi que les occasions de produire, on ne s'explique pas pourquoi l'École des beaux-arts reste rivée à cette méthode et à ces règlements surannés, loin de répondre au besoin d'activité des esprits de notre temps. Est-ce indifférence? est-ce oubli? est-ce respect pour un corps auquel on ne veut pas toucher? Tous les gouvernements qui se sont succédé en France ont toujours protesté de leur intérêt pour les arts, et le public n'y est pas indifférent. Si respectable que soit un corps, il ne peut avoir la prétention d'immobiliser, à notre époque, les travaux de l'intelligence et de condamner à perpétuité les générations d'artistes à l'exacte observance des mêmes méthodes, des mêmes moyens, de les inscrire dans une ellipse dont l'un des foyers est l'École de Paris, l'autre celle de Rome.

Il n'est pas besoin de l'École des beaux-arts pour apprendre à dessiner la figure, puisqu'on a des modèles dans tous les ateliers et qu'à Paris il existe plusieurs académies ouvertes. Cet enseignement du dessin de la

figure à l'École des beaux-arts, dessin corrigé par sept maîtres à tour de rôle, trouble plus les jeunes gens qu'il ne leur profite; chaque maître corrige différemment, chaque maître voit la nature à sa manière et l'interprète suivant certaines méthodes qui lui sont particulières. Cet éclectisme ne peut rien produire de bon chez de jeunes esprits qui demandent *une* direction, non *des* directions. Si encore ces professeurs ne se contentaient pas d'une correction sèche, mais s'ils développaient devant les élèves leurs idées sur l'art qu'ils ont pratiqué toute leur vie avec succès; si chacun d'eux faisait un *cours* et non une *correction*, on pourrait admettre que l'émission successive de ces idées, sur la manière de comprendre la nature, sur la composition, le coloris, pût produire quelques fruits; mais ce n'est pas ainsi que les choses se passent, à l'École du moins. Cette partie de l'enseignement de l'art est probablement réservée pour l'atelier.

L'École n'est donc qu'un lieu ouvert à des concours jugés par des maîtres et un jury qui se renouvellent par voie d'élection entre eux. Effaçons alors le titre : *École des beaux-arts*, puisqu'on n'y enseigne pas ce qui constitue la connaissance des beaux-arts, et substituons cet autre titre : *Salle de concours*. Soit; mais alors nous demanderons que les *salles* soient ouvertes à tous les concurrents qui se présenteront, puisque l'enseignement est ailleurs, qu'il n'est pas placé sous la direction de l'État, et que le jury soit désigné par le sort entre tous les peintres et sculpteurs ayant obtenu des récompenses signalées aux expositions publiques.

L'État croit de sa dignité d'ouvrir une École des beaux-arts, de la diriger, de la tenir sous sa main: rien de mieux, rien de plus conforme aux habitudes de notre pays; mais alors il paraît indispensable que l'enseignement soit à la hauteur du titre, et qu'on enseigne dans cette École tout ce qui peut contribuer à former des artistes; que les concours deviennent l'accessoire, la juste récompense des aptitudes et du travail, non l'objet principal, l'objet unique.

Comment donc pourrait-on enseigner les arts plastiques? Cet enseignement est-il une innovation, un fait insolite? En Allemagne, en Angleterre, nous voyons des villes et de simples associations aborder largement cet enseignement. A Paris même, l'École impériale de dessin, vulgairement appelée *la petite École*, est, quant à l'instruction de la jeunesse, d'un siècle en avance sur l'École des beaux-arts. Là du moins on apprend quelque chose et les concours ne font pas l'unique préoccupation des professeurs et des élèves. C'est à *la petite École*, dans cet établissement si étroit, où se pressent chaque soir tant de jeunes artisans après le labeur de l'atelier, que s'est ouvert cet enseignement des arts du dessin *par la mémoire*, l'une des plus fertiles innovations de

notre temps, si toutefois on peut appeler innovation une méthode renouvelée des Grecs, c'est le cas de le dire [1].

En effet, il ne suffit pas, dans les arts plastiques, de former la main de l'élève et de lui présenter sans cesse les mêmes modèles antiques si beaux qu'ils soient, non plus que les modèles vivants, posant sur une table et sous un jour uniforme, à l'aide des bâtons et des courroies d'usage. Il serait bon de penser un peu à leur intelligence, car l'artiste ne travaille pas seulement de la main. Or, après avoir fait copier à des jeunes gens des plâtres dans une salle, des modèles vivants, généralement assez laids, pendant plusieurs années, vous venez, messieurs les professeurs, leur demander de représenter la mort de Priam ! Mais où voulez-vous qu'ils aient appris à connaître les Troyens et les Grecs ? Qu'est-ce que sont pour eux les Grecs et les Troyens ? Ils ne connaissent que ceux de l'école de David, qui ne les connaissait pas. Avez-vous montré à ces élèves comment les Grecs comprenaient les arts, autrement que par l'exhibition de quelques statues ou bas-reliefs ? Leur avez-vous fait voir ce qu'étaient les Grecs ? d'où ils venaient ? quels étaient leurs usages, leurs habits et leurs armes, comment ils tenaient leurs boucliers et se servaient de leur pique ? leur avez-vous fait sentir surtout cette beauté primitive et splendide de l'art hellénique, quels étaient les éléments de cette beauté ? comment l'humanité occidentale se retrouve sans cesse sous cet échantillon choisi de l'espèce humaine ? comment ces germes de la beauté immuable se rencontrent partout quand on veut se donner la peine de les chercher, — ici à Paris, dans les champs, dans les gestes des hommes du peuple, dans l'observation délicate de la nature, dans le pli d'une étoffe, dans un rayon de soleil ? Leur apprenez-vous à regarder et à choisir ? Peut-être leur apprenez-vous tout cela dans vos ateliers particuliers ; mais à l'École ! quel est donc le cours qui doit ouvrir ces jeunes intelligences ? Quand leur enseigne-t-on à aimer le vrai, non le

1. Nous prenons la liberté d'engager MM. les membres de la commission à lire à ce sujet le mémoire de M. H. Lecoq de Boisbaudran, professeur à l'École impériale de dessin, et surtout de demander à ce professeur de produire, au sein du comité, les cartons de ses élèves. MM. les membres de la commission pourront s'assurer, *de visu,* des résultats surprenants que peut obtenir le dévouement du maître s'appuyant sur une bonne méthode. Plusieurs des membres de la commission, professeurs à l'École des beaux-arts, ont donné à M. Lecoq de Boisbaudran les témoignages les plus concluants de leur approbation (voir les lettres de MM. Léon Cogniet et Horace Vernet, imprimées dans l'appendice), ce qui nous fait espérer que leur voix est acquise d'avance à ces réformes. Mais comment M. Lecoq de Boisbaudran ne fait-il pas partie de la commission ? Voilà ce que nous ne nous chargeons pas d'expliquer, tout en le regrettant.

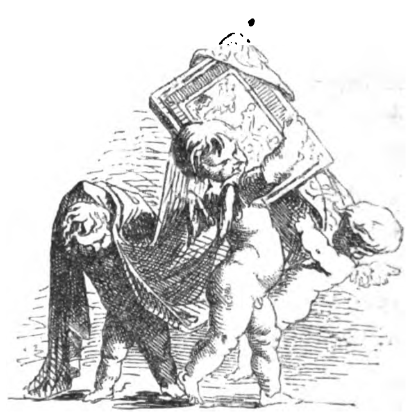
vrai du modèle enfermé entre quatre murs et posant à l'heure, mais le vrai vivant à l'air libre, exprimant les mouvements de l'âme, le vrai si bien rendu par les grands artistes du passé qui cependant étaient privés d'une École des beaux-arts?

En France l'esprit est logique, et les jeunes esprits le sont plus que les autres, parce qu'ils sont plus absolus. On arrive, chez nous, à l'intelligence des choses d'art, bien plus par la raison que par le sentiment. Si l'on veut qu'un peintre rende une scène qu'il n'a pas vue, il ne suffit pas de lui donner un passage d'un poëte suivi d'un programme sec, il faut lui dire d'où viennent les gens qu'il évoquera sur sa toile, ce qu'ils sont, quelles sont les passions qui les font agir, quelles sont leurs habitudes; il faut les faire vivre de la vie réelle aux yeux de l'artiste; il faut étudier l'homme au moral comme on l'étudie matériellement, si l'on tient à ce que l'artiste reproduise autre chose qu'un mannequin ou qu'une académie. On arrive quelquefois au sentiment élevé et poétique par le choix dans le vrai, mais jamais par l'exclusion du vrai. Laissons donc ces formes banales, ces gestes de convention, ces poses interprétées d'après l'antique, ces traditions dites classiques et qui ne sont qu'une reproduction chaque jour plus affaiblie de types mal compris et mal copiés. Un chapitre d'Hérodote décrivant l'attitude des Grecs, la veille de la bataille de Platée, si vous avez fait précéder ce chapitre d'observations sur ce qu'étaient les Hellènes à cette époque, pourra produire un bon tableau entre les élèves; non les programmes vagues qui signalent à ces jeunes esprits des toiles connues plutôt que des faits. Représentez à l'imagination des élèves les scènes que vous voulez leur faire peindre : cela importe plus que de leur rappeler des tableaux ou des bas-reliefs. Or, ce n'est pas ce qui se fait aujourd'hui. La nature de notre esprit admise pour ce qu'elle est en France, il est prudent d'expliquer, il ne l'est guère de vouloir imposer, fût-ce le bien. Dans le premier cas on développe les intelligences avides de savoir, curieuses, disposées à se rendre compte de tout, nées pour former des artistes dignes de ce nom; dans le second, on obtient la soumission lorsque l'intérêt y entre pour quelque chose, mais aussi des empreintes molles et de plus en plus effacées. Il suffit de voir avec quel empressement, dans les expositions, le public se porte vers les œuvres qui indiquent une individualité chez l'artiste, une recherche quelque peu approfondie d'un côté de la nature, pour comprendre qu'en France l'enseignement des arts doit tendre, avant tout, à développer ces individualités et à aider les esprits chercheurs, possédés du besoin d'exprimer ce qu'ils croient avoir découvert. Avant de passer outre, nous demandons à la commission si le moment ne serait pas venu de provo-

quer à l'École des beaux-arts, dans les sections de peinture et de sculpture, l'institution de cours destinés à ouvrir l'esprit des jeunes gens, à leur faire connaître la marche logique des arts, les conditions de leur développement et de leur existence, l'histoire vraie des civilisations, bien autrement fertile, à notre avis, que cette histoire quasi mythologique qui remplit l'esprit d'idées vagues, à moins qu'on ne prenne sérieusement la peine d'expliquer la mythologie; si, à côté de cet enseignement purement matériel devant le modèle, il n'y aurait pas à adopter la méthode, si heureusement expérimentée, du dessin de mémoire; si, au lieu d'une seule classe devant le modèle, corrigée indifféremment par plusieurs professeurs, il n'y aurait pas lieu d'ouvrir autant d'académies qu'il y aurait de professeurs, afin de laisser à chaque groupe d'élèves, à chaque atelier, son caractère; s'il ne serait pas prudent d'introduire des modifications dans la manière de juger les concours. Nous demanderons encore si une École des beaux-arts ne doit pas tendre à encourager les esprits d'élite, les talents originaux. Découragez les médiocrités, au lieu de chercher à faire passer les aptitudes et les intelligences diverses sous un niveau commun, car on ne voit guère le profit que peut tirer une société à favoriser l'égalité dans le médiocre, quand il s'agit des arts.

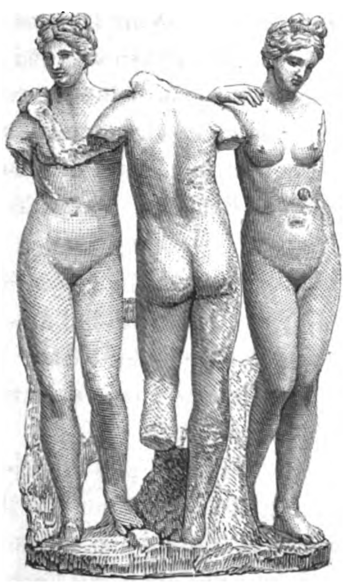
E. VIOLLET-LE-DUC.

(La suite prochainement.)



RAPHAEL ET L'ANTIQUITÉ

LES TROIS GRACES



En 1503, Raphaël avait vingt ans et se trouvait à Sienne, où il assistait Pinturicchio dans la composition des peintures destinées à célébrer la vie d'Æneas-Silvius Piccolomini, devenu pape sous le nom de Pie II. Jusque-là, le Sanzio était resté sous le charme exclusif de la religion de son enfance et du mysticisme traditionnel de l'école de Pérouse. Le Christ, la Madone, les archanges, les saints, les saintes et quelques portraits témoignant à la fois de sa reconnaissance et de ses plus chères affections, telles avaient été jusqu'alors les préoccupations exclusives de sa vie. Pour la première fois, dans la bibliothèque de la cathédrale de Sienne, l'histoire sollicitait cette âme ardente et calme; pour la première fois aussi, dans ce même lieu doublement consacré déjà par l'art et par la religion, l'antiquité s'offrait à cet esprit si digne de la comprendre; et comme tout semble avoir été prédisposé par un dessein spécial de la Providence en vue de ce génie privilégié, ce devait être par l'intermédiaire des Grâces qu'il allait recevoir la première initiation à l'art antique.

Un groupe des trois Grâces se trouvait au milieu de la *libreria* où Raphaël poursuivait ses travaux. Ce marbre avait surgi comme pour saluer l'aurore de la Renaissance. Exhumé lors des fouilles faites au XIIIe siècle pour la reconstruction de la cathédrale, il avait revu la lumière

après mille ans d'oubli et d'obscurité, reparaissant alors plein de force et de vie, rayonnant d'une exquise beauté, triomphant des injures du temps et de la barbarie des hommes. Il avait souffert, il est vrai, de cruelles blessures; mais de pareils chefs-d'œuvre, tant qu'ils ne disparaissent pas tout entiers, ne sont jamais mortellement atteints : un fragment seul suffit pour leur assurer l'immortalité. Depuis Nicolas et Jean de Pise jusqu'à Beccafumi, tous les grands artistes qui vinrent à Sienne pendant le XIVe et le XVe siècle élevèrent leur pensée, fortifièrent leur talent en présence de ce marbre mutilé. L'Église catholique, à cette époque, avec cette généreuse initiative dont on a plus tard faussé le sens et dénaturé la portée, avait adopté les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les lieux, et non-seulement elle respectait l'antiquité, mais elle lui ouvrait la plus large et la plus magnifique hospitalité. C'est ainsi qu'à Sienne, dans la bibliothèque de la cathédrale, le groupe des Grâces occupait la place d'honneur et brillait d'un éclat plus vif et plus doux au milieu des délicieuses miniatures dont peut-être il avait inspiré les plus belles; c'est ainsi que, dans cette même cathédrale, on voit encore des fragments de bas-reliefs dont les sujets sont essentiellement profanes, et que le bénitier qui fait face à celui de Jacopo della Quercia est formé par un candélabre antique orné de figures mythologiques[1].

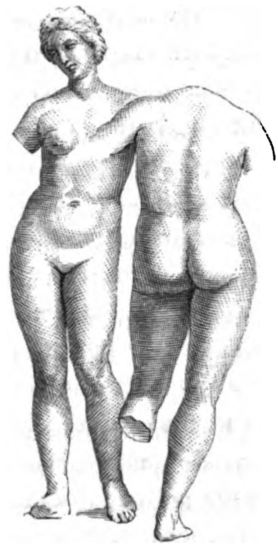
Deux preuves témoignent de l'impression profonde que ressentit Raphaël en présence du marbre antique des Grâces : le dessin de l'Académie des beaux-arts à Venise, et le tableau appartenant à lord Ward à Londres. — Il importe d'étudier, au début de ce travail, ce dessin et cette peinture, en les comparant au monument qui les a inspirés[2].

Le marbre de Sienne représente avec éloquence les antiques divinités, dont tous les arts et toutes les sciences reconnaissaient l'empire. Il appartient, soit directement, soit par réminiscence, à la plus belle époque de l'art, et c'est ainsi que les Grâces devaient s'offrir à la piété des Grecs dans les temples d'Élis et de Périnthe, de Delphes et de Lacédémone. Elles sont entièrement nues, debout, placées sur le même plan, et les

1. Depuis quelques années seulement le souverain pontife a fait retirer le groupe des Grâces de la *libreria* du Dôme de Sienne, et l'a fait transporter dans la galerie de l'Institut des beaux-arts, où il n'a plus la même valeur au point de vue de l'histoire de l'art. D'ailleurs, pour effacer de cette cathédrale toute trace profane et mythologique, il faudrait supprimer aussi tout le plafond de cette *libreria,* car il est couvert de fresques qui célèbrent les aventures de Vénus, de Proserpine, d'Antiope, etc. ; il faudrait commettre encore bien d'autres mutilations dans l'intérieur même du sanctuaire.

2. La photographie permet maintenant aux personnes qui ne connaissent ni l'Italie ni l'Angleterre, de juger de la valeur de ces œuvres d'art.

bras enlacés[1]; celle du milieu est opposée aux deux autres: il lui manque la tête, les bras et la jambe gauche; celle de gauche a perdu également un pied et un bras; celle de droite a subi les mêmes mutilations. Elles sont l'image idéale de trois jeunes filles à peu près de même âge et de même taille. Les formes sont arrondies avec une certaine plénitude, tout en demeurant légères et parfaitement élégantes. De quelque côté qu'on se place pour considérer ce groupe, les contours en sont toujours harmo-



DESSIN DE RAPHAEL

(Musée de Venise.)

nieux. Tout est indiqué, et rien n'est accentué. Toutes les beautés de la femme apparaissent avec une délicatesse charmante. Rien ne choque, tout ravit et attire dans cette œuvre, où l'art couvre la science d'un voile magique. Les deux têtes qui restent font naître l'idée de la plus haute beauté : elles offrent des traits dont le calme annonce des êtres supérieurs, et dont l'expression est en parfait accord avec l'attitude et la forme du reste des figures. Ce marbre, tout palpitant du souffle poétique

1. Cette manière de placer les Grâces était la plus commune, et c'est sans doute à un groupe semblable qu'Horace fait allusion lorsqu'il dit :

Segnesque nodum solvere Gratiæ.

(Horace, lib. III, od. 21.)

On les retrouve ainsi enlacées dans la plupart des monuments antiques, sur les bas-reliefs, sur les médailles et jusque sur le seuil des tombeaux, où elles semblent vouloir charmer même la mort.

de l'antiquité, donne une idée plus exacte et plus grande des Grâces, telles que le paganisme les avait rêvées.

C'est cette merveille que Raphaël avait constamment sous les yeux à Sienne, dans le sanctuaire même où il travaillait, et qui le sollicitait, en le distrayant de ses pensées journalières. On comprend qu'il dût la contempler sans cesse, et que, sa pensée guidant sa main, il dût chercher à en reproduire et à s'en assimiler les beautés les plus saillantes. Le dessin de Venise nous montre donc, pour la première fois, le Sanzio aux prises avec l'antiquité, luttant, avec les seules ressources de sa plume, contre les splendeurs de la plastique grecque, recherchant les ondulations de ces lignes souverainement harmonieuses et les trouvant avec un rare bonheur, sentant cependant ce qui lui manque encore en présence de cet art si parfait, s'avouant enfin vaincu, rendant les armes, et laissant inachevé ce dessin commencé avec tant de soin, de patience et d'amour. Mais, quel qu'en fût le résultat immédiat, un pareil effort ne pouvait être stérile, et Raphaël comprit tout de suite les affinités mystérieuses qui liaient son génie au génie de l'antiquité. C'est en effet par la médiation de ce divin jeune homme que les Grâces antiques et modernes allaient faire alliance.

Quand on considère l'admirable dessin conservé à Pérouse chez le comte Baldeschi[1], on sent déjà l'influence de l'art grec qui élève et fortifie le génie de Raphaël. Rien n'est plus merveilleux que cette page de la vingtième année du peintre. Rien ne témoigne mieux de cet âge heureux, où le cœur a déjà tous ses instincts, sans que la raison ait peut-être encore toutes ses lumières. Rien n'est plus beau surtout que la figure de cette infante qui va devenir impératrice; rien n'est plus entraînant que la douceur et la modestie de cette jeune fille, à laquelle les Grâces elles-mêmes semblent avoir communiqué le charme le plus irrésistible de la beauté, le don de plaire... C'est ainsi qu'Apelles devait concevoir et exprimer sa pensée... Je remarque même un certain air de famille et de ressemblance entre les traits de cette Léonore de Portugal et la tête si admirablement dessinée par Raphaël d'après le groupe de Sienne.

On peut dire du dessin de Venise qu'il fut spontané et presque le résultat d'un irrésistible entraînement. En effet, en retournant la feuille, on voit au revers une autre étude, également à la plume, et représentant une femme drapée, qui devait être une sainte. On comprend alors que

1. C'est d'après ce dessin, qui représente le mariage de l'empereur Frédéric III avec Léonore de Portugal, que Pinturicchio a peint la fresque de la *libreria* du Dôme de Sienne.

Raphaël a cédé à la séduction, et qu'il a un moment délaissé la sainte pour les Grâces. Mais on sent en même temps que l'inspiration religieuse ne l'a pas abandonné, et qu'elle l'a noblement inspiré dans cette première tentative d'interprétation de l'antiquité. On voit clairement que le Sanzio a été dominé par son propre génie; qu'il a obéi, à son insu sans doute, à ses propres instincts, et que, tout en cherchant à retrouver la trace de l'idéal païen, tout en respectant les traits saillants de son modèle, c'est son propre idéal, l'idéal chrétien par excellence, qu'il a réalisé. C'est bien, en effet, le sentiment personnel de l'Urbinate qui illumine cette tête charmante de l'une des Grâces. En plaçant presque sur un même plan le front et le méplat du nez, ce qui est partout et toujours un des caractères essentiels de la grande beauté, il a élevé ce front et lui a donné de plus amples proportions, ajoutant ainsi quelque chose de particulier et d'essentiellement moderne au caractère de cette figure. En donnant aux yeux moins de profondeur relativement à la saillie de l'os frontal, il a suivi la nature, que l'art antique exagérait dans une intention pittoresque, d'ailleurs parfaitement entendue pour les exigences de la plastique. Il a, du reste, respecté la forme de l'œil; mais en élevant un peu plus la paupière inférieure, il a donné à cet œil une certaine langueur et quelque chose de ce charme particulier que les Grecs aimaient dans Vénus Uranie[1]. Et cependant ce regard a une intensité d'expression qui n'est pas du domaine de l'antiquité. C'est l'art moderne et chrétien qui se trahit, ou plutôt qui se révèle ici. Raphaël a bien cherché à conserver aux paupières ce mouvement d'ondulation qu'Hésiode compare au jeune cep de vigne[2], mais sous la douce inflexion de ces paupières on voit l'âme qui brille, ayant conscience d'elle-même et de ses hautes destinées. Deux lignes légèrement courbées, fines et tranchantes, indiquent avec une élégante précision les sourcils[3], qui, bien séparés et même à une assez grande distance l'un de l'autre, ajoutent encore au calme et à la placidité de la physionomie[4]. La bouche est d'un bon dessin, simple et suffisamment accentuée; les lèvres sont fines, sans être minces. Le menton, plein et arrondi, rappelle les têtes antiques de premier ordre. Les cheveux sont d'un jet admirable et

1. C'est ce regard que les Grecs désignaient par le mot ὑγρὸν.

2. Ἑλικοβλέφαρος. (Hésiode, *Théog.*, p. 234.)

3. Les anciens attachaient une grande importance à la beauté des sourcils. Ce sont les sourcils de la Vénus de Praxitèle que Lucien loue en disant : ὀφρύων τε τὸ εὔγραμμον, *supercilia ad amussim facta.*

4. « Les sourcils qui se confondent, dit une épigramme grecque, sont une marque d'orgueil et de mauvaise humeur, » ὁ θρασὺς ὑψαύχην τε, καὶ ὀφρύας εἰς ἓν ἀγείρων. (Voir Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, t. I, p. 462.)

d'une grande souplesse d'exécution; ils sont ramenés et noués sur le dessus de la tête, comme dans presque toutes les figures virginales anciennes, tandis que d'épais bandeaux encadrent le front et les joues, et descendent jusqu'à la naissance du cou. Seulement Raphaël, tout en rappelant, dans cette partie de son dessin, le modèle qu'il avait sous les yeux, a simplifié avec raison le travail du ciseau grec et atténué la valeur des ondes, qui forment des cavités considérables dans le marbre antique et y jettent de si belles masses d'ombres et de lumières. Enfin, semblable à une fleur qui entraîne sa tige délicate, cette tête incline légèrement vers la gauche, et par ce mouvement gagne encore en douce éloquence et en naïve expression... Quant au reste du corps, si admirable dans le marbre antique, il est traité aussi avec le plus grand soin dans le dessin de Venise. Le cou est rond et flexible; la poitrine est belle et d'une extrême légèreté; la gorge, délicate et d'une virginité charmante, n'a ni trop d'ampleur ni trop d'élévation[1]. Mais en présence de ces mystères de beauté, si merveilleusement glorifiés par l'artiste grec, en présence de ce sein que Théocrite aurait comparé à un grain de raisin qui n'est pas encore mûr[2], on sent que Raphaël a hésité, presque reculé, et l'on voit qu'une certaine gaucherie a trahi ses efforts. D'autres parties, non moins difficiles à exprimer, sont rendues cependant avec un rare bonheur. Toute la partie abdominale est remarquable par la finesse et la force du modelé. L'articulation du genou est indiquée sans mollesse et sans rien de heurté, mais comme une douce et forte attache qui relie la cuisse à la jambe. Le pied est aussi parfaitement dessiné. — Raphaël a reproduit en outre la figure mutilée qui occupe le milieu du groupe de Sienne. Cette figure est vue de dos et présente également de très-belles qualités. C'est le même soin, la même exactitude, la même correction minutieuse. — Quant à la figure de droite, elle manque complétement dans le dessin qui nous occupe.

Tel est le témoignage des émotions qu'éprouva Raphaël devant le marbre antique des Grâces. Ce dessin, considéré dans son ensemble, rappelle certainement avec fidélité le chef-d'œuvre de la *libreria* du dôme de Sienne, et cependant l'impression est toute différente; il y a quelque chose de moins et quelque chose de plus, c'est une interpréta-

1. Les anciens faisaient consister la beauté de cette partie du corps dans une élévation modérée, et les femmes grecques, pour empêcher leurs seins de grossir, se servaient d'une pierre de l'île de Naxos, qu'elles réduisaient en poudre et qu'elles s'appliquaient sur la gorge. (Winckelmann.)

2. Théocrite, idylle II, v. 21.

tion très-respectueuse et très-indépendante à la fois. Pressé par le temps et par des travaux qui ne souffraient aucun retard, le Sanzio ne put alors satisfaire complétement son admiration en la fixant d'une manière définitive et toute personnelle, et ce ne fut sans doute que deux ou trois ans plus tard, vers l'année 1505 ou 1506, qu'il exécuta le tableau qui appartient maintenant à lord Ward[1].

Ce tableau est une ravissante miniature peinte à l'huile sur un panneau de sept pouces. Les trois Grâces sont nues et groupées de la même manière que dans l'antique. Celle du milieu, bien que vue de dos, tourne la tête vers la droite et montre un profil idéal. Les deux autres sont vues de face, et inclinent la tête chacune en sens opposé. Toutes trois tiennent une pomme d'or vers laquelle elles portent leurs regards[2], tandis que de leurs bras elles s'enlacent mutuellement. Un fond de paysage, qui rappelle les lignes douces et calmes de la nature ombrienne, complète cette peinture d'une manière charmante.

Tout se cadence et s'équilibre avec une suprême harmonie dans la pose, le mouvement et l'expression de ces figures. L'antiquité a mis là sa forte et poétique empreinte, et je me rappelle involontairement, en présence de ce tableau, la charmante peinture de Pompéi[3]. Mais une poésie plus haute encore, la poésie chrétienne, dont Raphaël fut le représentant suprême, pare ici les Grâces d'une expression divine. Si, par l'ampleur et la simplicité du dessin et du modelé dans les parties nues, Raphaël s'est montré docile à l'enseignement que lui avait donné le groupe de Sienne, rien dans les têtes ne rappelle l'antiquité, et l'on peut affirmer que ce tableau n'est ni une copie, ni même une restitution, mais une œuvre complétement et absolument originale. Ces têtes sont, en effet, d'un senti-

1. Ce tableau passa de la galerie Borghèse, à Rome, dans la collection de sir Thomas Lawrence, en Angleterre, puis dans la galerie de lord Dudley, et enfin dans celle de lord Ward, où il se trouve aujourd'hui.

2. En mettant des pommes d'or aux mains de ses Grâces, il est inadmissible que Raphaël ait voulu rappeler les trois déesses dont la beauté fut soumise à l'arbitrage de Pâris. Autrement, une seule tiendrait la pomme, et en outre ces divinités, rivales en beauté, ne se tiendraient pas enlacées et étroitement unies. Montfaucon cite du reste un monument antique où les trois Grâces sont ainsi enlacées, l'une portant un casque, l'autre tenant une pomme, et la troisième une branche de laurier.

3. Au lieu de pommes d'or, les Grâces de Pompéi tiennent dans leurs mains des épis et des fleurs. Leurs figures, entièrement nues et d'un très-beau coloris, sont posées comme Raphaël les a posées lui-même; c'est le même mouvement, la même harmonie générale. Elles sont debout sur un simple gazon, et les belles lignes de leurs corps ressortent vivement sur le bleu d'un ciel parfaitement pur. — Ce tableau, que semble avoir pressenti le Sanzio, est maintenant au musée Bourbon, à Naples.

ment tout à fait moderne, et, dans aucune des parties qui les composent. on ne saurait, comme nous l'avons fait pour le dessin de Venise, les rapprocher de l'œuvre antique. Ce ne sont plus là les filles et les compagnes de Vénus, ce sont plutôt les sœurs de l'archange Michel et du vaillant saint Georges, et c'est l'ange de la Grâce lui-même qui semble en avoir retracé l'image.

Raphaël a exprimé dans cette peinture tout ce qu'il y a de vrai et d'essentiellement humain dans la fable. Ces figures rappellent, en effet, les Χάριτες des Grecs, ces divinités charmantes qui présidaient aux bienfaits ainsi qu'à la reconnaissance. Elles satisfont aux traditions essentielles du symbolisme antique. Elles se tiennent et s'enlacent, parce que les hommes doivent se réunir et s'attacher les uns aux autres par des services réciproques et par une véritable circulation de bienfaits. Elles sont jeunes, parce que la mémoire du bienfait ne doit pas vieillir; sveltes et légères, parce que le bienfait ne se doit jamais faire attendre, et que, selon le dire des anciens, une grâce qui vient lentement cesse par cela même d'être une grâce; vierges, parce que la bienfaisance porte en elle un haut caractère de pureté, de prudence et de modestie[1]. Elles ont le don d'exprimer une sympathie générale et universelle, sans apparence de banalité.

Mais en même temps que l'Urbinate dérobait au paganisme cette étincelle de vérité, c'est au foyer même de toute grâce et de toute vérité qu'il allait puiser son inspiration. Aussi ces figures ne représentent-elles pas des *joies*, selon l'antique signification du mot Χάριτες, mais des Grâces chrétiennes, exprimant avec une admirable candeur le sentiment sur lequel repose tout l'édifice des sociétés modernes, la *charité*[2]. Quelque chose de cette expression souverainement sympathique s'était glissé déjà, sans doute à l'insu du Sanzio, dans le dessin qu'il avait fait à Sienne en présence du marbre grec. Mais ici, c'est tout un ordre d'idées qu'il traduit avec une intention marquée, c'est son âme ardente et chrétienne qu'il révèle tout entière. Dans ce parti pris d'être lui-même, il a changé

1. « Que les dieux te confondent! disait Socrate à un homme qui prodiguait sans discernement son or et ses services; les Grâces sont vierges et tu en fais des courtisanes. »

2. Les grands esprits de l'antiquité eurent par instants le pressentiment de la vérité chrétienne. Cicéron proclame la bienfaisance une vertu égale à la justice, et il connaît aussi la charité, qu'il nomme de son vrai nom, *caritas generis humani*, et qu'il représente comme le lien qui unit les hommes, *consanguineos*. Mais ce qu'il ne vit pas, c'est que la charité est l'amour de l'homme pour l'amour de Dieu, et qu'elle est subordonnée à un dogme.

l'arrangement des cheveux, qui diffère ici complétement de ce qu'il était dans le groupe antique et dans le dessin de Venise. Sans doute cette chevelure élevée sur le dessus de la tête ajoutait à la figure un certain caractère de fierté et de grandeur; mais ce que Raphaël a cherché à réaliser dans ses Grâces, c'est quelque chose de plus haut que la grandeur et de plus noble que la fierté : c'est la tendresse naïve et charmante unie à l'innocence et à la chasteté; c'est le mouvement qui porte invinciblement les vierges vers tout ce qui souffre, et qui courbe ici leur tête sous le poids de l'amour et de la compassion. Or, c'est pour aider à la pudique expression de ce sentiment, doux et triste à la fois, qu'aux nœuds qui élevaient et redressaient les têtes des Grâces antiques, Raphaël a substitué de longs bandeaux qui inclinent doucement vers la terre les têtes des Grâces modernes. Quelques perles légères de corail sont le seul ornement qui pare ces figures idéales, en ajoutant encore à leur ressemblance avec les vierges et les anges de l'école de Pérouse.

Ainsi la beauté prédomine surtout dans cette composition, et c'est ce qui la rattache principalement à l'antiquité. Mais ce qui en fait une œuvre personnelle au génie de Raphaël, c'est que cette beauté est modifiée par l'expression, sans en être altérée. Sans cette expression, ces figures ne seraient que de pâles et insignifiantes copies; et sans cette beauté, l'expression manquerait d'agrément et de poésie. Cette alliance du sentiment moderne avec les traditions de l'antiquité constitue précisément l'exquise originalité du génie de Raphaël. Dans le marbre antique, l'Urbinate puisa une notion plus exacte et plus vraie des hautes qualités constitutives de la beauté, et en même temps il y vit la nature, comme dans un miroir, qui lui montra tout ce qui répondait le plus à ses propres instincts. La pureté, la noblesse et la grâce naïve qui étaient le fond de sa nature gagnèrent dès lors une force, un charme et une éloquence qui jusque-là leur avaient manqué... Chose remarquable, cette peinture est exécutée avec le soin et le fini de la miniature; rien n'est plus précieux et rien n'est plus spontané, moins pénible : c'est la Grâce elle-même, mais une Grâce plus austère et plus chaste que les Grâces païennes, c'est ce don que nul effort ne peut atteindre et que nulle recherche ne peut trouver, c'est la flamme divine qui éclaire, anime et transforme ici le travail et la science.

On prétend que ce tableau fut peint en 1506[1], à Urbin, dans un voyage que Raphaël fit dans sa ville natale, entre ses différents séjours à

1. M. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. II, page 50 de la traduction française.

Florence. Il est positif que certaines analogies rapprochent cette peinture du *Saint George* que le Sanzio peignit, vers cette époque, pour le roi d'Angleterre[1]. Mais d'autres liens, plus étroits encore, rapprochent aussi ce tableau des *Grâces* de la *Vision du chevalier*[2] et du petit *Saint Michel*[3], qui sont antérieurs à l'année 1504. J'adopterai donc de préférence cette dernière date de 1504, et j'admettrai volontiers que le Sanzio exécuta cette peinture au commencement de son premier séjour à Florence... Je laisse, du reste, aux savants le soin de discuter, d'approfondir et de résoudre définitivement cette question. Ce qui m'importait surtout, c'était de signaler et d'étudier avec soin le premier pas tenté par Raphaël dans la voie de l'antiquité.

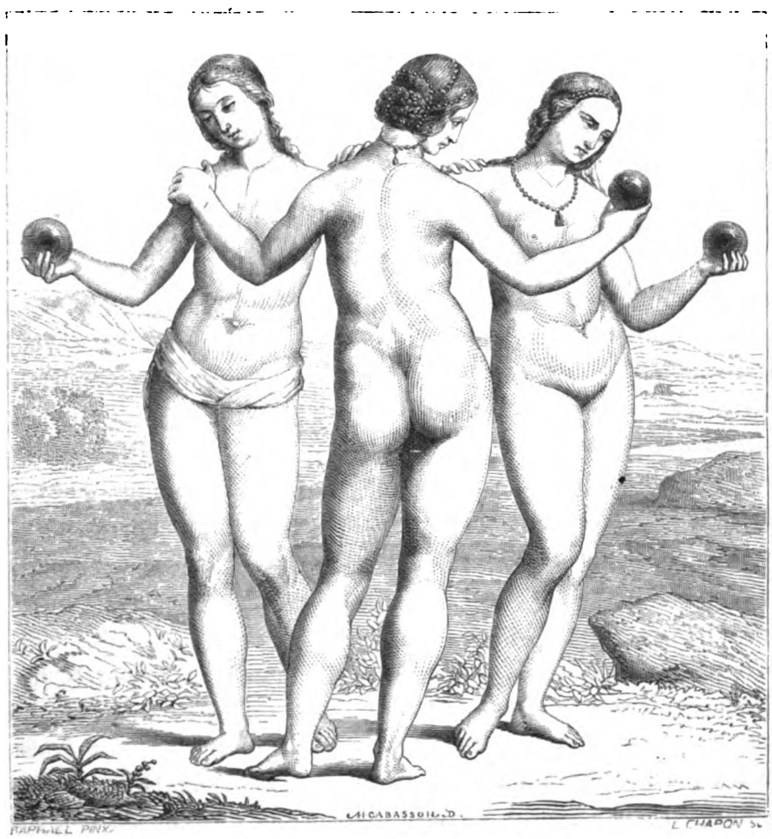
Si je poursuis cette étude dans l'œuvre constamment progressive du Sanzio, je retrouve bientôt la trace de l'antiquité dans deux dessins qui appartiennent à la même période de son séjour à Florence.

L'un de ces dessins est conservé à la galerie des Offices. Il représente un jeune homme entièrement nu, tourné vers la gauche, tenant délicatement de la main droite un vase élégant qu'il porte sur sa tête, tandis que la main gauche, ramenée le long du corps, s'appuie légèrement sur la cuisse. Ces deux mouvements se complètent, se condensent et s'équilibrent de la façon la plus heureuse. On sent que ce personnage marche, que tout le poids du corps porte en ce moment sur la jambe gauche, et que la jambe droite, ramenée en arrière, va bientôt à son tour se porter en avant. On comprend aussi, à l'aplomb de cette figure et à la manière dont elle tient au sol, que Raphaël a passé déjà dans l'église des Carmes, et qu'il a reçu de Masaccio des leçons que l'école de Pérouse n'avait su lui donner. On voit en outre que si, dans les bras et dans les jambes, le Sanzio s'est soumis avec rigueur à l'enseignement, quelquefois un peu sec, du naturalisme florentin, il a subi en même temps de plus hautes influences, et, à la noble élévation de la poitrine, à la manière grande et simple à la fois qu'accuse cette partie du dessin, on reconnaît sans peine

1. Henri VII venait d'envoyer au duc d'Urbin les insignes de l'ordre de la Jarretière. Le duc, à son tour, commanda ce tableau à Raphaël, et chargea le comte Balthazar Castiglione d'aller l'offrir au roi d'Angleterre (1506).

2. Ce tableau se trouve à la *National Gallery*.

3. Ce tableau appartient au musée du Louvre.



LES TROIS GRACES

Tableau de la galerie de lord Ward.

la tradition de l'antiquité. On éprouve enfin, en présence de cette tête, si noblement coiffée de longues boucles flottantes, au regard si chastement abaissé vers la terre, un frisson d'entraînement et d'admiration; on sent le souffle de l'inspiration chrétienne qui anime cette idéale pureté de vierge et d'archange. — Ainsi, dans ce dessin, Raphaël se montre sous le triple aspect de la naïveté de sa jeunesse, de la science nouvelle qu'il est en train de demander à la nature et à l'étude des maîtres florentins, et des aspirations que fait naître en lui, je ne dirai pas encore la connaissance, mais le pressentiment de l'antiquité.

L'autre dessin se trouve à Venise, dans la collection de l'Académie des beaux-arts. C'est la même figure de jeune homme, la même observation attentive et consciencieuse du nu, mais dans une autre attitude et tournée cette fois vers la droite. La main gauche se porte en avant, et soutient encore un vase à peine indiqué; la main droite pend naturellement le long du corps. Cette étude, exécutée à la plume, est plus rigoureuse, plus exacte et plus forte que la précédente. La nature y est serrée de plus près. Raphaël ne s'est pas borné cette fois à rendre la surface des chairs, son œil a voulu pénétrer plus avant : il a cherché à traduire les muscles, les articulations et les parties saillantes des os. Tout cela est indiqué avec une sûreté de main et presque toujours avec une justesse qui dénotent une science déjà plus avancée vers la perfection. Ce dessin a moins de charme peut-être que le précédent; il flotte moins dans la région du rêve et de l'idéal, mais il a plus de puissance, et prélude plus directement au tableau d'*Apollon et Marsyas*, que le Sanzio peignit vraisemblablement à Florence vers l'année 1505[1].

Pendant les trois années qui suivent, Raphaël paraît exclusivement absorbé par l'étude des maîtres qui, depuis Giotto jusqu'à Léonard et à

1. J'ai voulu décrire avec détail les deux dessins qui précèdent, parce que je les considère comme des preuves à l'appui de ma manière de voir au sujet du tableau d'*Apollon et Marsyas*. (Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet 1859.)

Certains juges, dont je me fais un devoir de reconnaître la haute compétence, persistent à ne pas attribuer ce tableau à Raphaël. Prêt à me rétracter, s'il m'était démontré que je me suis trompé, j'ai voulu, par respect surtout pour les opinions contraires à la mienne, retourner encore en Italie, et y acquérir la preuve de mon erreur ou la confirmation de mon jugement. J'ai étudié, surtout à Bologne, les maîtres dont les noms ont été prononcés, et je suis revenu sans que mon opinion ait été modifiée. A mon avis, ni Francia, ni Timoteo Viti ne peuvent avoir peint ce tableau, et si le nom de Raphaël devait être écarté, il me semble que Pérugin seul pourrait être nommé avec vraisemblance. Mais Pérugin, quand il s'est inspiré de la mythologie, n'a jamais eu ni cette sûreté de goût, ni ce sentiment exquis et qu'on pourrait dire inné de l'antiquité. (Voir au Louvre le tableau exposé sous le numéro 443.)

Michel-Ange, avaient ouvert à la Renaissance de si larges perspectives. Des saintes familles, des madones, quelques portraits, et l'admirable tableau de la *Mise au tombeau*, semblent alors marquer d'une manière presque exclusive la marche de ce beau génie. Durant cette période, il n'emprunte directement à l'antiquité aucune de ses inspirations. L'époque révolutionnaire, que venait de traverser Florence, avait dû d'ailleurs détruire un grand nombre de monuments antiques rassemblés par les Médicis, et l'amitié qui unissait Raphaël à des artistes tels que Fra Bartolommeo ne devait pas le pousser vers les marbres grecs ou romains échappés au fanatisme des partisans de Savonarole.

C'est à Rome, à partir de l'année 1508, que le Sanzio se place décidément à la tête du grand mouvement qui, depuis deux siècles déjà, entraînait l'art italien. C'est au centre même de la catholicité, et dans le palais qui en résume toutes les gloires, qu'il scelle d'une manière indissoluble l'alliance des temps modernes avec l'antiquité[1]. On ne saurait trop le répéter, c'est dans la demeure même des papes et sous l'autorité la plus haute de l'Église, que le peintre le plus chrétien que Dieu ait donné au monde a fait entrer dans la sphère du catholicisme tous les efforts du genre humain, a saintement réconcilié tous les arts et consacré avec une égale splendeur la science divine et les sciences humaines, la théologie, la philosophie, la poésie, la jurisprudence et l'histoire.

Déjà, dans ce palais du Vatican, et sous ce beau ciel de Rome qui semble ressusciter tout ce qu'il éclaire, les plus belles statues antiques arrachées à la terre brillaient d'un vif et doux éclat. Ce n'étaient plus seulement quelques fragments isolés que Raphaël pouvait contempler alors, c'était l'antiquité elle-même dont la Providence avait accumulé les ruines dans la ville éternelle, c'étaient les plus illustres témoignages du génie grec et romain, l'Apollon, le Torse, l'Ariane, l'Antinoüs, qui surgissaient rayonnants de beauté. C'est sous l'influence de toutes ces merveilles et au milieu de cette chaude et généreuse atmosphère que le Sanzio conçut et exécuta l'*École d'Athènes*, le *Parnasse* et les grandes pages de la salle d'*Héliodore*. Rome se glorifiait alors d'adopter les plus beaux génies qui aient honoré la pensée humaine : elle saluait avec sympathie les nobles intelligences de Socrate et de Platon, d'Aristote et de Pythagore, et la chambre de la *Segnatura* témoigne avec une mesure admirable de cet esprit de tolérance et de haute sagesse. Sans doute cette tolérance fut quelquefois excessive, mais l'ivresse de la Renaissance

1. J'ai tenté déjà de donner les preuves de cette alliance, en décrivant les fresques du Vatican.

était la conséquence de la longue abstinence du moyen âge. Raphaël sut, du reste, se préserver de tout excès blâmable. Loin de chercher à opposer l'antiquité aux traditions de l'Évangile, il s'appliqua au contraire à démontrer les rapports et la continuité de leur esprit, et son œuvre est à la fois la gloire de l'Église et de l'humanité.

D'ailleurs, en introduisant Apollon et les Muses dans le sanctuaire même de l'art chrétien, le Sanzio n'évoquait pas des ombres vaines, il créait des œuvres qu'il tirait de sa propre substance, qu'il animait de son esprit, et auxquelles il donnait sa propre vie.

Les Muses de Raphaël ne sont pas seulement les jeunes filles si noblement parées du costume scénique, que nous rappellent les peintures d'Herculanum et les statues de la villa de Cassius à Tivoli [1]. Ce sont de nobles créatures qui ont vécu de la vie de la Renaissance. Il y a là certainement des portraits que les contemporains devaient reconnaître sous le voile transparent de la fable, et parmi ces neuf filles de Jupiter et de Mnémosyne, on nomme encore aujourd'hui la célèbre Vittoria Colonna.

Quant à l'Apollon du *Parnasse*, il revêt une brillante individualité contemporaine. Il est évident que c'est plutôt la nature que les marbres antiques qui a inspiré cette figure du dieu *Musagète*, et il est facile de s'en convaincre en regardant le beau dessin à la plume que possède le musée Wicar, à Lille [2]. Cette étude nous transporte en pleine Renaissance, et fait cependant songer aussitôt à la douce et majestueuse beauté des œuvres grecques. On se rappelle ce que devait être la divinité protectrice du bien et du beau, le dieu qui, par la seule puissance de l'harmonie, rendait le calme à l'âme agitée, et qui faisait naître, par son seul regard, le printemps et les fleurs.

Apollon reparaît encore dans le plafond de cette salle de la *Segnatura*, au-dessus de la fresque du *Parnasse*, et cette fois Raphaël le montre dans sa vengeance contre Marsyas... Cinq ou six ans seulement séparent cette fresque du tableau timide et charmant peint en 1505. Quel magnifique essor a pris le génie de Raphaël, et quelle carrière immense il a déjà parcourue!... Que n'avons-nous le tableau de Zeuxis, le *Marsyas religatus*, dont parlent Pline et Philostrate ; nous pourrions comparer et juger.

Enfin, dans cette même chambre, Apollon se montre une troisième fois. Il domine les sages et les philosophes rassemblés sous les portiques

1. Dans ces statues, qui sont au Vatican, G. Visconti voyait des copies des Muses sculptées par Philiscus.

2. N° 728 du catalogue de ce musée.

de l'*Ecole d'Athènes*, et bien qu'il ne figure là que comme simple motif de décoration architecturale, il offre peut-être une des plus magnifiques interprétations que la Renaissance ait laissées de l'antiquité. Ce n'est pas l'Apollon *Callinicos*, car rien ne respire en lui l'ardeur guerrière, ni l'orgueil de la victoire. Ce n'est pas non plus le *Citharède pythien ;* il n'en a ni les formes molles et efféminées, ni la chlamide, ni la riche *stola*. C'est un état intermédiaire entre ces deux manifestations. Le bras droit appuyé sur le tronc de l'olivier de Délos, il a abandonné ses armes et se repose des fatigues du combat, tandis que de la main gauche il tient déjà la lyre, emblème de calme et de sérénité. Rien ici ne fait songer aux colosses de Delphes et d'Apollonie, et l'ancienne école de Crète n'a rien de commun avec ce dieu. Moins viril, moins vigoureux, d'une exécution moins large que l'art grec antérieur à Phidias, l'Apollon de l'*École d'Athènes* n'a pas non plus la légèreté, l'adolescence, la séduction, la vivacité, la délicatesse que lui donnèrent les artistes de la jeune école attique. Il se tient entre tous ces modèles, sans toucher précisément à aucun d'eux, et présente un idéal qui n'est point, il faut le dire, du domaine de l'antiquité. Ses formes, merveilleusement fondues, réunissent la grâce de la jeunesse à la force de l'âge mûr; un sentiment fier et ouvert respire dans tous ses traits, avec quelque chose de profond et de triste qui ajoute à la beauté quelque chose de parfait et d'achevé [1].

Mais c'était hors du Vatican et sur un terrain plus libre, que Raphaël devait aborder avec une complète indépendance le domaine proprement dit de la fable et de l'antiquité. — Dès les premiers temps de son séjour à Rome il avait connu le banquier siennois Agostino Chigi, et il s'était spontanément formé entre eux une intimité que la mort seule devait rompre. La première preuve historique de leurs relations se trouve dans une quittance du 10 novembre 1510, par laquelle le financier reconnaît devoir au peintre vingt-cinq ducats d'or pour le dessin de deux plateaux, que l'orfévre Cesarino di Francesco, de Pérouse, devait ensuite

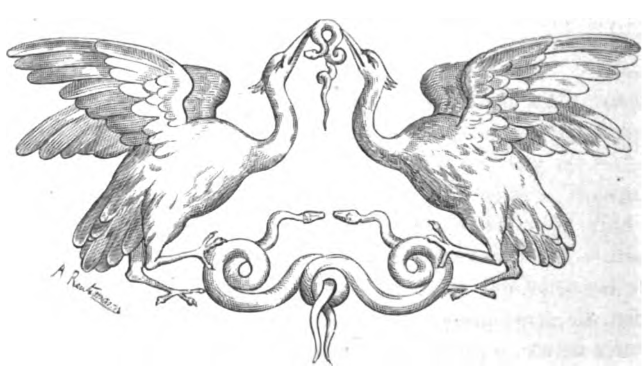
1. Cette figure d'Apollon, hélas! bien effacée dans la fresque, a heureusement fourni à Marc-Antoine le sujet d'une de ses plus belles estampes. (Bartsch, t. XIV, n[os] 334 et 335.) — On voit, en outre, dans la collection de l'université d'Oxford, un dessin d'architecture, avec cette statue d'Apollon dans sa niche. Ce dessin, lavé à la sépia, est fort beau. Il a passé, avant d'arriver à Oxford, dans les cabinets d'Arundel et de Woodburn. — On trouve, dans la même collection d'Oxford, une étude à la sanguine, pour le bas-relief qui se trouve, dans l'*École d'Athènes*, au-dessous de cette statue d'Apollon. Ce sont quatre figures d'hommes nus combattant entre eux. Ce dessin, fait d'après nature, a passé successivement dans les collections Vicar, Ottley et Lawrence. (Passavant, t. II, p. 505, n[os] 507 et 508 de la traduction française).

exécuter en bronze [1]. Ces dessins nous sont parvenus, et se trouvent aujourd'hui : l'un dans le Cabinet des estampes, à Dresde, l'autre dans la collection de l'université d'Oxford [2]... Quelques années plus tard, de plus dignes entreprises devaient solliciter l'Urbinate en faveur de son ami, et dès que les travaux de la chambre d'*Héliodore* furent terminés, c'est-à-dire en 1514, Raphaël alla peindre, dans la villa d'Agostino Chigi, la fresque de *Galatée*.

F.-A. GRUYER.

1. D. Carlo Fea a donné le texte de cette quittance à la page 81 de sa NOTIZIA INTORNO RAFFAELE SANZIO DA URBINO. Nous la reproduisons ici : *Die 10 novembris 1510. Magister Cesarinus Francisci de Perusio, aurifex in Urbe, in regione Pontis, confessus fuit habuisse a Domino Augustino Chisio, mercatore Senensi, per manus domini Angeli Guiducci, ducatos viginti quinque auri de camera pro compositione et manufactura duorum tondorum de bronzio magnitudinis quatuor palmorum, vel circa, cum pluribus floribus de mero relevato, secundum ordinem, et formam eidem dandam per magistrum Raphaelem Joannis Santi de Urbino pictorem : quos finire promisit infra sex menses proxime venturos, sine exceptione; et sic dictus Angelus promisit eidem solvere residuum juxta extimationem peritorum insimilibus, sine ulla exceptione; et pro dicto domino Cæsare se principaliter, et in solidum obligando, etc. Actum Romæ in banco de Chisiis, etc.*

2. Ces dessins, au moins en ce qui concerne celui de Dresde, ne me paraissent pas être de la main même de Raphaël.



ARTISTES CONTEMPORAINS

MEISSONIER



Une des plus remarquables figures d'artiste de ce temps-ci, c'est à coup sûr Ernest Meissonier. Son originalité a trouvé sa formule sans tâtonnements, et dès les premiers pas il a mis le pied sur la route qu'il parcourt encore aujourd'hui d'une allure si ferme. Dans ces premières tentatives, où le peintre se cherche à travers les imitations et les réminiscences, il a été lui-même tout de suite, non pas sans doute avec cette accentuation, ce relief et cette physionomie qui le caractérisent maintenant, mais déjà très-séparé des autres, très-maître de son domaine, reconnaissable pour toujours à l'œil le moins attentif; chose rare, le talent de Meissonier a eu tout au début son chez-lui, sa maison hollandaise, bâtie à la fin du XVIIe siècle, au toit en escalier, aux petites fenêtres maillées de plomb, aux boiseries de vieux chêne, aux lustres de cuivre, aux tapisseries passées de couleur, aux faïences bleues et blanches, aux meubles à pieds tournés, calme asile où la lumière discrète descend dans le silence, et où ne voltige jamais un atome de poussière. C'est là qu'habitait sa peinture en attendant que sa personne y vînt loger aussi; car l'artiste, dans sa délicieuse maison de Poissy, qu'il peut signer comme une de ses toiles, a

réalisé plusieurs de ses tableaux avec cette volonté, ce fini et cette perfection apportés par lui à toutes choses. Il y a des chambres qu'il faudrait encadrer; elles valent presque les peintures du maître, dont elles sont les copies.

La première fois que le nom de Meissonier éveilla notre attention, ce fut chez l'éditeur Curmer, qui nous montrait avec une complaisance admirative un fleuron enluminé à la façon des miniaturistes du moyen âge, pour quelqu'un de ces beaux livres où il se plaît à faire lutter la typographie moderne contre la calligraphie gothique. L'E adossé à l'M, monogramme que l'artiste a gardé, marquait déjà ce charmant dessin, mais ne désignait encore que l'inconnu. Curmer nous en donna la clef, et bientôt nous retrouvâmes les deux lettres accolées au bas de cette merveilleuse illustration de *la Chaumière indienne*, prodige de finesse, d'exactitude et de couleur locale, où toute l'Inde est résumée dans des bois de quelques centimètres, avec ses étrangetés de types, de végétation et d'architecture. On dirait l'œuvre de quelque peintre attaché à la Compagnie hollandaise des Indes au dernier siècle, et ayant poussé une pointe de Batavia à Masulipatnam ou à Chandernagor.

Nous insistons sur ces vignettes, d'une composition ingénieuse, spirituelle, humouristique, qui indiquaient chez le jeune artiste une veine de talent que ses succès en peinture l'ont bien vite détourné de suivre, le dessin d'illustration. Il est impossible de mieux comprendre le sentiment, l'esprit et le style d'un auteur que ne l'a fait Meissonier en interprétant l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre. C'est même à cette illustration, si amoureusement soignée dans ses détails microscopiques, que le peintre a emprunté le sujet du premier tableau exposé par lui, à notre connaissance. Ce petit cadre reproduit la vignette où l'on voit l'honnête docteur revenu de son voyage et fumant dans son fauteuil la pipe dont son ami le paria lui a fait cadeau.

Ce *Docteur,* d'une grande finesse de couleur et d'une exécution déjà magistrale, fut suivi d'un *Moine* au chevet d'un malade, puis d'un *Homme fumant* sa pipe, une longue pipe de terre blanche, et bientôt après d'un *Buveur de bière*. Désormais le public avait les yeux sur Meissonier, et depuis la faveur qu'il mérita si bien ne l'a plus quitté.

Meissonier, quoique la date de son apparition le permît encore, ne se rattache par aucun fil au mouvement romantique. Il n'eut rien de commun avec Delacroix, Decamps, A. Scheffer, Jules Dupré, Devéria, Boulanger, Roqueplan et les autres. Ses sympathies littéraires furent pour l'école du bon sens; il aima Ponsard et Augier, comme les truculents de 1830 avaient aimé Hugo et de Musset. Il fit leurs portraits, dessina les



Imp. Bredant

E. MEISSONIER

Peint par lui-même

Gazette des Beaux-Arts

costumes de leurs pièces et les mit eux-mêmes dans son Décaméron des poëtes. L'école romantique, par sa passion vertigineuse, son allure désordonnée, son lyrisme à plein vol, ne devait pas charmer cet esprit clair, net, précis, soigneux, ne trouvant jamais rien d'achevé, et dont les esquisses mêmes sont écrites avec une rare certitude. Nous notons ce détail, parce que de notre temps la littérature s'est mêlée, plus qu'à toute autre époque, au mouvement pittoresque, tantôt le dirigeant, tantôt en recevant des influences. Il n'est donc pas oiseux de dire, dans une étude de ce genre, quel poëte préfère tel peintre et quel peintre préfère tel poëte.

Cependant il ne faudrait pas croire que Meissonier n'apporte pas à ce qu'il fait de la passion et de l'enthousiasme. Son amour du bon sens ne va pas jusqu'à la froideur, et il a au contraire dans l'esprit beaucoup de hardiesse, de chaleur et de caprice. Bien qu'assis devant son chevalet il s'astreigne à l'étude la plus constante de la nature, à la vérification minutieuse du moindre détail, à l'exécution la plus précieusement sévère, il n'en est pas moins agité par des rêves, des pensées, des projets, des théories, des aperceptions particulières.

Il est singulier de dire, à propos d'un artiste que le succès accompagne depuis ses débuts, dont chaque œuvre disputée atteint des prix énormes, qu'il n'a pas montré tout son talent. C'est pourtant le cas de Meissonier, que l'admiration du public et des amateurs a circonscrit dans une sorte de cercle magique d'où il semble ne pouvoir sortir. Chaque thème qu'il a produit, fumeur, homme lisant, jeune homme regardant des dessins, amateur chez un peintre, a obtenu une telle vogue qu'il lui a fallu en faire de nombreuses variantes pour répondre à une insatiable demande. Par variantes, nous entendons ici non pas des répétitions, mais des sujets analogues, des types de même nature, diversifiés avec cette invention dans le semblable qui est un des plus rares mérites de l'artiste. Quelle galerie, quel cabinet ne veut avoir son *Buveur de bière* ou son *Liseur* de Meissonier? Par malheur, les peintres ne peuvent pas, comme les auteurs, faire tirer à dix mille exemplaires le tableau qui réussit, et tous les tableaux de Meissonier ont réussi. En analysant le talent du jeune maître, nous indiquerons ces échappées et ces ouvertures d'horizon.

Comme dans la famille naturelle, on est dans l'art toujours fils de quelqu'un. Mais la génération pittoresque n'est pas nécessairement immédiate. On peut avoir des ancêtres et un père morts depuis longtemps. Terburg, Nestcher, Metzu, Brauwer, Mieris, doivent être suspendus chez M. Meissonier comme portraits d'aïeux. Une filiation légitime et bien prouvée n'empêche pas l'individualité du descendant; il reste fidèle à son

origine tout en gardant son caractère propre et sa physionomie particulière. Les œuvres de Meissonier sont dignes de figurer dans les galeries et les cabinets d'amateurs, parmi les plus riches joyaux de l'art hollandais, et cependant elles lui appartiennent bien.

S'il se rapproche de ces maîtres si vrais, si naturels, si fins, si précieux par la perfection du travail, la netteté du faire, le soin du détail, il en diffère par des qualités toutes françaises et dont on ne lui a peut-être pas tenu assez compte en admirant trop l'exécution seule de ces petits cadres que les enchères couvrent de dix ou quinze couches de billets de banque, car l'hyperbole antique « couvrir d'or » serait trop indigente pour exprimer leur prix.

Meissonier compose ses tableaux avec une science que n'ont pas connue les maîtres auxquels on le compare. Ce mot peut sembler singulier pour des panneaux où ne figure souvent qu'un personnage; il n'en est pas moins juste. Prenons, par exemple, un *Fumeur :* la manière dont il est placé au milieu du cadre, un coude appuyé à la table, une jambe croisée sur l'autre, une main abandonnée le long du corps, s'insérant dans l'hiatus de la veste ou du gilet, la tête penchée rêveusement ou gaiement rejetée en arrière, tout cela forme une composition qui, pour n'être pas si visible que celle d'une scène dramatique, agit cependant sur le spectateur. Les accessoires interviennent habilement pour donner un sens à la figure. Celui-ci est un brave homme à coup sûr; vêtu d'un large habit de coupe surannée et d'un gris modeste, coiffé d'un lampion soigneusement brossé, balançant son pied que chausse un bon gros soulier bouclé d'argent et ciré à l'œuf, il aspire, avec le flegme d'une honnête conscience, une longue bouffée de tabac qu'il laisse échapper par petits nuages en économe qui veut faire durer son plaisir. Près de lui, sur la table, aux pieds en spirale, pose, à côté du vidrecome, la mesure de bière à couvercle d'étain. Une satisfaction intime rayonne de sa figure rayée de grands plis pleins de chiffres, d'habitudes d'ordre et de probité rigide. On lui confierait sa caisse et ses livres à tenir; celui-là, habillé de rouge, tient aussi une pipe et accomplit en apparence la même action, mais le vêtement froissé, plissé violemment, boutonné de travers, le tricorne enfoncé jusqu'au sourcil, les manchettes et le jabot fripés par une main convulsive, l'attitude de corps harassée et fiévreuse, le tic de la lèvre mâchant le tuyau d'argile, la main rageusement plongée dans la poche vide, tout annonce l'aventurier ou le joueur à sec. Il se dit évidemment : « A qui diable pourrai-je emprunter un louis ou même un écu de six livres? » — Le fond même, si on le consulte, donne des renseignements. Ce n'est plus le correct lambris grisâtre, la décente boiserie

brune, mais une muraille salie, égratignée, charbonnée, graisseuse, sentant le cabaret borgne et le taudis équivoque, et voilà comment un fumeur peut ne pas ressembler à un fumeur !

C'est un grand art d'inspirer de l'intérêt avec une seule figure, et Meissonier le possède au plus haut degré. Qui n'est resté des heures entières à contempler son *Jeune homme travaillant* et son *Homme lisant?* Les artistes qui ne peuvent faire un tableau sans remuer toutes les histoires, toutes les légendes, toutes les philosophies, ne s'aviseraient pas d'un tel sujet, et cependant quel charme vous retient devant ce jeune homme qui écrit penché sur sa table encombrée de livres et de paperasses, établi dans un bon fauteuil au milieu d'une chambre où le jour arrive par une fenêtre à volet articulé ! il semble qu'on soit transporté en plein XVIIIe siècle. Une tapisserie passée représentant quelque sujet biblique s'encadre vaguement dans une boiserie de chêne brun ; de bons vieux livres, à reliure en veau et à tranches rouges, sont éparpillés çà et là au hasard de la lecture. Le fauteuil a des pieds de biche, et le moindre accessoire porte le cachet du temps. Le jeune homme est habillé comme pouvait l'être Diderot ou Jean-Jacques, et sans doute il travaille à quelque article pour l'Encyclopédie. Qu'on étudierait bien dans cet intérieur si calme, si tranquille, si patriarcal, où l'âme des aïeux semble habiter encore! Quelle incroyable finesse dans cette petite tête illuminée en dessous par les reflets du papier! Quel fini précieux sans sécheresse, quelle réalité profonde, quel sentiment vrai de la nature !

Un homme debout contre une fenêtre, dont le jour argente la figure de luisants, et tenant en main un livre qui absorbe toute son attention, ce n'est pas un thème bien compliqué, mais cela attache comme la vie. On voudrait savoir ce que contient ce volume, et il semble qu'on le devine presque. Cette figurine haute de quelques centimètres, c'est tout un temps résumé avec une rare intensité d'illusion. Ce liseur ira, ce soir, à la comédie et dissertera sur la pièce nouvelle au café Procope, tout en regardant jouer aux échecs.

Assez d'autres ont fait les marquis, les marquises, les petits abbés et les impures du XVIIIe siècle, à grand renfort de poudre, de mouches, de fard, de roses pompons, de corsets à échelle, de paniers, d'habits à paillettes, de bas de soie, de souliers à talons rouges, d'éventails, de paravents, de camaïeux, de céladon craquelé, de bonbonnières et autres futilités. Meissonier a retrouvé les honnêtes gens de cette époque, qui n'était pas composée exclusivement de grands seigneurs et de filles perdues, et dont Chardin nous fait entrevoir le côté chaste, rangé et bourgeois. — Laissant les salons à panneaux chantournés et tarabiscotés, il nous intro-

duit dans de modestes intérieurs à boiseries grises, à mobiliers sans dorure, chez de braves gens tout simples et tout ronds, qui lisent, qui fument, qui travaillent, qui regardent des estampes ou en copient, qui causent amicalement les coudes sur la nappe, séparés par une bouteille de derrière les fagots. Comme ils sont bien à leur affaire, comme ils se soucient peu des regards fixés sur eux, ces dignes bourgeois! Comme ils sont à l'aise dans leurs habits anciens et leurs larges fauteuils de tapisserie usée! Leurs figures placides ont la bonhomie, la candeur, la loyauté du bon vieux temps. Ils font naître un sourire attendri : on dirait des portraits de grands-pères.

Avec quelle intimité d'observation, quelle profondeur de sens historique Meissonier est entré dans ce côté obscur du XVIII[e] siècle, on ne saurait trop le faire remarquer; il en donne la note plus juste que les peintres et les littérateurs du temps : Chardin, Eisen, Moreau, Diderot et Sedaine en disent moins. Il ne s'enferme pas toujours dans le XVIII[e] siècle, et quelquefois il se permet des excursions rétrospectives à travers les époques précédentes. Il fait mettre sa carte chez Terburg par un élégant cavalier à petit manteau et à collet en point de Venise, portant des dentelles dans ses bottes à chaudron. Ses amateurs de tableaux n'ont pas toujours l'habit à la française et le chapeau à trois cornes; vêtus comme des seigneurs de Netscher ou de Palamède, ils visitent l'atelier de quelque maître hollandais, se penchant, avec une curiosité critique, sur le cadre aux minutieux détails, tandis que le peintre, satisfait de son œuvre, affecte une obséquieuse modestie. L'artiste n'excelle pas moins à rendre ces tournures, ces ajustements, ces mobiliers; il en saisit intimement le caractère et la physionomie, et puis quelle vérité de mouvement, quelle justesse de mimique dans ces petites scènes à deux ou trois personnages, qu'elles se jouent chez Lépicié ou chez Craësbecke!

Nous avons dit que Meissonier pouvait faire autre chose que ce qu'il fait si bien. Vous rappelez-vous ce sinistre petit tableau qui renfermait en une bordure de quelques pouces toute l'épouvante des guerres civiles? Si vous l'avez vu, il doit s'être gravé ineffaçablement dans votre mémoire. Cela représentait une barricade après les journées de juin. A l'entrée d'une de ces ruelles étroites de l'ancien Paris, où l'émeute bâtit ses forteresses, s'écroulait un amoncellement de pavés bouleversé par les boulets; au delà s'enfonçait la rue sombre, muette, déserte, avec ses façades noires éraillées de projectiles, et montrant les cicatrices toutes fraîches du combat; partout une solitude de mort; pas une tête aux fenêtres, aucun passant furtif rasant la muraille pour regagner sa demeure. Au premier plan, un soulier perdu échappé au pied d'un ca-

davre; c'était le seul personnage du tableau, si l'on peut s'exprimer ainsi. Rien n'était plus tragique que cette chaussure avachie, éculée, où la poussière de la lutte séchait sur la boue du ruisseau ; l'aspect du mort eût été moins terrible cent fois; ce soulier, rendu avec cette imperturbable netteté de détail que Meissonier apporte à ses œuvres, vous faisait venir le froid dans le dos; il disait l'existence du malheureux qui l'avait traîné jusque-là à travers les fanges de toutes les misères pour l'abandonner au milieu d'une flaque de sang. La finesse de la miniature appliquée à l'horreur de la réalité produisait l'effet le plus étrange dans ce tableau, plus vrai et plus détaillé qu'une photographie. Comme sur ce toit d'un paysage de Delaberge, où chaque tuile était un portrait, chaque pavé de la barricade avait sa physionomie particulière : on sentait qu'il avait posé.

Le sujet nuisit sans doute au succès du tableau, car il est rare qu'on en parle lorsqu'on cite les chefs-d'œuvre de Meissonier ; là cependant il fut profondément original et dota l'art d'une terreur nouvelle : la terreur exacte. Mais le goût du public obligea le peintre à reprendre ses thèmes habituels.

Quoique la vogue l'enferme dans les intérieurs, Meissonier ne craint pas le soleil, et il peut aller peindre au grand jour; nous n'en voulons d'autre preuve que ses *Petits joueurs de boule*, sous Louis XV, un délicieux tableau grand comme un dessus de tabatière, et qui semble commandé pour le cabinet du roi de Lilliput. Un gai rayon, tombant d'un ciel bleu pommelé à travers le feuillage des arbres, jette sa lueur tachetée d'ombre sur une allée où fourmille tout un monde de figurines microscopiques. Les joueurs de boule sont en manches de chemise, les spectateurs en habit de printemps de couleurs claires et tendres. On est véritablement en plein air, sous cette lumière crue et blanche qui ne ressemble en rien à la pénombre mystérieuse de l'atelier, dont trop souvent les peintres assombrissent même les sujets extérieurs. Rien n'est plus difficile à rendre que ce jour diffus, et Meissonier y a réussi, sans artifice, sans repoussoir. Nous ne parlons pas de la prodigieuse sûreté de main qu'il a fallu pour piquer avec un poil de martre les touches de sentiment, les réveillons de couleurs qui animent ces atomes humains. L'usure des chapeaux retapés, les raies des vestes, les boucles de culottes, le chinage des bas, tout se distingue. Chaque figure a son âge, son caractère, sa physionomie : on devinerait la profession de chacun de ces bonshommes.

Un point sur lequel il est bon d'insister, c'est que le fini précieux de Meissonier vient du rendu ferme et net des objets réduits à une petite dimension, et non pas d'un travail minutieux, fondu, pointillé, léché ; il peint, au contraire, d'une façon large, par méplats, dans le sens des

formes, avec des accents, des touches, des empâtements même, comme si ses figures étaient de grandeur naturelle. Seulement, ces qualités sont ramenées à l'échelle de proportion, ce qui les concentre et les rend plus visibles. Telle main de joueur de contre-basse étonne par la prodigieuse finesse des détails. On y distingue les phalanges, les nerfs, les veines, jusqu'aux ongles. Avec un fort grossissement de loupe, elle paraîtrait peinte comme une main de Philippe de Champagne ou de Van Dyck. Ce n'est donc pas en passant un mois à caresser un manche à balai, ainsi qu'on le rapporte de nous ne savons plus quel maître hollandais ou flamand, que l'artiste arrive aux admirables résultats qu'il obtient. Ses figurines sont toujours solidement construites, très-bien attachées, et dessinées avec une science qui manque souvent aux peintres de genre. Sa couleur offre des localités franches; elle est chaude, vigoureuse, sans faux brillants, sans patine prématurée, et d'une gamme vraiment magistrale. Ce talent si fin est en même temps mâle et robuste. Peut-être même ne sacrifie-t-il pas assez aux Grâces. Il a banni presque absolument les femmes de son œuvre. Jamais une blonde servante ne verse la bière mousseuse à ces buveurs attablés, ou n'apporte sur un plateau ces frêles verres de Bohême où le vin des Canaries étincelle comme une topaze; jamais ces cavaliers d'une si fière tournure n'adressent de déclaration à une belle dame en jupe de satin blanc; jamais un modèle féminin ne pose dans ces ateliers si riches d'objets d'art et de curiosité; jamais, près d'une de ces fenêtres à volets repliés, d'où tombe un jour si doux, une jeune fille ne tourne son rouet ou ne tire son aiguille. Nous ne connaissons de femmes de Meissonier que quelques figurines qui animent la vue du parc de Saint-Cloud de Français, les belles dames en costume du XVI[e] siècle écoutant les vers des poëtes dans le tableau intitulé *Concert*, les portraits de madame et de mademoiselle M..., et celui de madame T... exposé au dernier Salon. Nous ne nous expliquons pas bien cette réserve singulière de l'artiste qui se prive ainsi d'un tel élément de variété. La présence des femmes donnerait plus de charme encore à son œuvre, si intéressant déjà. Craint-il de n'en pas rendre la grâce délicate avec la même supériorité qu'il déploie dans la représentation plus accentuée de l'homme? Ces êtres mobiles et capricieux ne posent-ils pas assez patiemment? c'est ce que nous ne saurions dire. Nous ne pouvons que constater cette bizarrerie peu fréquente, nous le croyons, dans l'histoire de l'art.

En commençant cet article, nous disions que la faveur publique avait comme enfermé Meissonier dans un certain cycle de thèmes favoris, mais qu'en effet il était capable d'aborder des sujets plus variés, plus vastes, plus complexes, et il vient de le prouver d'une façon éclatante par son

tableau de Solferino, attendu impatiemment et vainement au Salon de 1861. Meissonier peintre de batailles, Meissonier faisant concurrence à Horace Vernet, à Yvon et à Pils, Meissonier peignant des uniformes modernes! cela déconcerte toutes les idées préconçues et désoriente l'admiration. On s'était si bien habitué à vivre avec lui dans ces intérieurs si calmes, si recueillis, si curieusement égayés d'accessoires charmants, vieux buffets, tapisseries antiques, vases de Chine, esquisses accrochées au mur, bons fauteuils Louis XIII ou à pieds de biche, parmi les cartons à dessin, les plâtres, les chevalets, les livres éparpillés, en compagnie de gens honnêtes, posés, laborieux, occupés à lire, à peindre ou à faire de la musique! Il va donc falloir maintenant quitter cette bonne petite existence intime et s'en aller à la guerre sur les pas de l'artiste!

Solferino est un grand tableau, proportionnellement à l'œuvre de Meissonier : il a bien un pied de large sur huit pouces de haut, ce sont les *Noces de Cana* de son Salon carré.

L'Empereur, placé un peu en avant de son état-major, inspecte le champ de bataille du haut d'une éminence qui s'escarpe et laisse voir en contre-bas une batterie d'artilleurs. En arrêt sur le bord du plateau, le cheval immobile dresse les oreilles au bruit du canon, et l'Empereur se penche légèrement sur l'arçon de sa selle, comme pour accompagner le regard qu'il promène autour de l'horizon, étudiant, avec le sang-froid du capitaine, l'échiquier où se joue la formidable partie; rien n'est plus vrai, plus simple et plus digne que cette pose; aucune emphase, aucun apprêt, et cependant l'œil va tout de suite à cette figure calme, sérieuse et pensive. Contenant leurs montures, qu'exalte l'odeur de la poudre et les détonations de l'artillerie, les officiers de l'état-major attendent en silence le résultat de l'examen et les ordres qui peuvent leur être donnés; une curiosité respectueuse en fait tourner quelques-uns vers le chef, comme pour deviner sa pensée sur son visage impassible; d'autres restent dans leur position avec une passivité héroïque, ne préjugeant rien et prêts à tout faire. A quelques pas en arrière du groupe on entrevoit le peintre lui-même qui a mis là son portrait comme pour attester par sa présence l'exactitude de la scène. Quelques cadavres d'Autrichiens, reconnaissables à leurs vestes blanches et à leurs pantalons bleus, s'aplatissent contre le sol vers la gauche du panneau.

Ces lignes ne donnent qu'une faible idée de la chose décrite; mais il y a un art merveilleux dans l'arrangement de ce groupe équestre, dont tous les personnages sont des portraits et qui cause la sensation absolue de la réalité.

Qui se serait douté avant *Solferino* que Meissonier était un des meil-

leurs peintres de chevaux qu'on ait jamais vus? Ceux qu'il a prêtés pour montures aux officiers qui entourent l'Empereur sont dessinés et peints avec une science hippique, une justesse de mouvement, une certitude d'allure, une variété de robe, un sentiment de race dont nous ne connaissons pas d'exemple. Cuyp, Wouvermans, le Bourguignon, Vernet se trouvent dépassés du premier coup. Malgré l'extrême petitesse de ces coursiers de guerre hauts de quatre ou cinq centimètres, on distingue le point visuel de leur œil, la boucle de leur têtière, le chiffre de leur selle, le plus menu détail de leur anatomie et de leur harnachement; ce sont là sans doute des minuties, mais nous les mentionnons parce qu'elles ne dérangent en rien la largeur de l'ensemble; on les aperçoit comme dans la nature, en y regardant de près.

On peut dire la même chose des personnages. Ils saisissent au premier aspect par la netteté de la silhouette, la vérité du geste, l'aisance de la pose et la franche allure militaire; en les examinant avec plus d'attention on découvre boutons, passe-poils, aiguillettes, dragonnes, tous les détails d'uniforme, jusqu'à une croix d'honneur vue en perspective par la tranche sur la poitrine d'une figure au troisième plan.

En appliquant rigoureusement sa manière au tableau de bataille, Meissonier a produit une œuvre profondément originale, d'un caractère tout à fait nouveau et d'une vérité complète. Le ciel, le paysage, les horizons ont, avec une couleur solide et chaude, la sincérité irrécusable d'une épreuve daguerrienne. La patience arrive aux effets de l'instantanéité. Quel chef-d'œuvre que ce petit groupe d'artilleurs manœuvrant leurs pièces au bas du monticule! quelle activité, quelle justesse, quelle précision de mouvements! L'artiste a tout rendu, jusqu'à cet O de fumée qui flotte quelque temps après l'explosion devant la bouche à feu.

Il serait à désirer que Meissonier peignît de la sorte, non pas un salon, mais un cabinet de batailles; il ferait tenir une grande victoire dans un panneau où d'autres pourraient à peine encadrer une tête, car l'éloge qu'on applique à la nature, *maxime miranda in minimis,* devrait lui servir de devise.

Cet éminent artiste a mis dans la peinture de genre toutes les qualités sérieuses de la grande peinture. Il est un des maîtres de ce temps-ci qui peuvent le plus compter sur l'avenir, et dont les œuvres ont leur place assurée aux galeries, entre les plus célèbres. Aussi l'Institut a-t-il fait acte de justice intelligente en l'admettant au nombre de ses membres: la perfection vaut l'idéal.

THÉOPHILE GAUTIER.

LES EAUX-FORTES ET LES BOIS

DE M. MEISSONIER

I



Sept villes de la Grèce se disputaient la gloire d'avoir vu naître Homère, plusieurs éditeurs réclament aujourd'hui l'honneur d'avoir encouragé les débuts de M. Meissonier. Pour nous, la question n'est point douteuse, et malgré les historiettes pittoresques qui sont écloses dans l'imagination de M. P.-J. Stahl, c'est, jusqu'à plus ample informé, M. L. Curmer qui a eu les prémices de ce crayon ingénieux et ferme.

Et cependant, un jour, dans les premières années du dernier règne, à l'instigation de Trimolet, M. Meissonier était allé frapper chez un éditeur de la rue Saint-Jacques. Il lui portait quatre petites sépias destinées — dans ses rêves — à illustrer un conte de fées dans un Magasin des Enfants quelconque. L'éditeur, homme de sens, trouva les dessins charmants, mais recula devant les frais qu'en eût exigés la gravure, et, avec mille politesses, congédia le jeune artiste.

Les premiers bois dont nous ayons pu constater la date sont donc ceux que l'on rencontre dans la Bible de Royaumont, éditée, en 1835, par M. L. Curmer. Ils coudoient, sans se faire reconnaître du reste par aucune qualité propre, les compositions de Wattier, de C. Rogier, de Devéria et de Levasseur. A ce moment, Gérard Séguin empêchait M. Meissonier de dormir!

Les bois dessinés depuis cette époque par M. Meissonier sont nombreux. Tous offrent les mêmes qualités de savoir et de conscience, mais le *Paul et Virginie* et *la Chaumière indienne* sont particulièrement intéressants, parce qu'ils datent de la jeunesse du maître, et le montrent rendant déjà la nature d'une façon tout à fait personnelle; c'est comme si l'on feuilletait son carton d'études. Ils disent ses longues stations dans les serres du Jardin des Plantes ou devant les boutiques des marchands de bric-à-brac qui précédaient jadis l'entrée du Louvre. Et que ses croquis scrupuleux le servaient bien lorsqu'il avait à traduire, dans une lettre ornée, un lis brisé par l'orage, ou un faisceau d'armes et d'instruments de musique indiens! Que de notes précieuses ont depuis trouvé place dans ses meilleures toiles, et le bon enseignement que cette étude toujours attentive de la nature! Si l'éditeur lui avait imposé « les attributs du travail, » M. Meissonier empilait sur sa table des livres et copiait naïvement, avec leurs moindres valeurs de ton, les nervures du dos et le petit papier laissé en guise de signet à la page interrompue.

Une de ces vignettes-miniatures a moins de quatre centimètres de hauteur, et l'on distingue, collées au mur, deux gravures : l'une représente *le Paria pensant au docteur anglais*, l'autre *le Docteur anglais pensant au paria*. Entre elles deux sont suspendues à un clou « la pipe de cuir d'Angleterre, dont l'embouchure était d'ambre jaune, et celle du paria, dont le tuyau était de bambou et le fourneau de terre cuite. » Une étiquette, fixée au-dessous par deux épingles, constate qu'elles sont *tirées du cabinet de M. Meissonier*. Je ne saurais vraiment en douter, tant il est probable que l'artiste les avait sous les yeux, ces pipes illustres, pour en rendre les minuscules détails.

Mais, hélas! tous ces paysages scrupuleusement embellis par leur flore et leur faune particulières, ce calme intérieur de la cabane du paria, ces « assemblées de rabbins juifs, de ministres protestants, de surintendants d'églises luthériennes, de docteurs catholiques, » ces académies où discutent, où somnolent à l'envi « les académiciens de Paris, de la Crusca, des Arcades, etc., etc., les papas grecs, les mollahs turcs, les verbiets arméniens, les seidres et les careys persans, les scheiks arabes, les anciens parsis et les pandects indiens qui n'avaient éclairci aucune des trois mille

cinq cents questions de la Société royale de Londres, » tous ces bois merveilleux perdirent le plus pur de leur grâce sous le burin glacial et méthodique des graveurs anglais. Vous croiriez, en les parcourant, enfendre lire la riante et tiède églogue de Bernardin de Saint-Pierre au milieu d'une famille de quakers!

C'est que M. H. Lavoignat n'était point encore venu, et que M. H. Lavoignat est l'interprète le plus fidèle qu'aient rencontré les illustrations de M. Meissonier. Le *Lazarille de Tormès* est un des chefs-d'œuvre du burin sur bois. M. Lavoignat, par des tailles dont le caprice étonne et dont l'exécution est une merveille de témérité et de finesse, a glacé les noirs par ces gris que le dessinateur enlève à la pointe du grattoir, sans se soucier des veilles que la recherche de l'harmonie dernière va imposer à la loupe du gravêur. En les comparant aux bois des graveurs anglais, on comprend tout ce que la *furia* française renferme d'impétuosité calculée et de légèreté sérieuse.

Mais une interprétation rapide, résumée, de la scène, l'aspect des lieux et la tournure des acteurs, la clarté des plans et la simplification du modelé, voilà surtout ce que doivent rechercher les illustrateurs sur bois. Les maîtres italiens de la Renaissance nous ont laissé des exemples parlants du grand effet que l'on peut obtenir par les moyens les plus simples. Quelques bois au simple trait, que M. Meissonier a distribués dans *les Français*, montrent qu'il est encore maître en ce genre. Ce sont de véritables dessins à la plume, simples et colorés.

Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, représentée par des figures, etc. Paris, L. Curmer, éditeur, rue Sainte-Anne, 25; 1835.

Nous y avons trouvé de M. Meissonier, d'après les indications des tables : page 289, *Holopherne approchant de la Judée;* le cul-de-lampe qui représente le *char d'Holopherne* attelé de deux chevaux, armé de fers de faux au timon et au moyeu des roues, n'est point du tout banal ; — page 289, *Judith se présente devant Holopherne;* — page 347, *Mort d'Éléazar*. Ces bois sont gravés par Thompson, et l'éditeur écrivait, en tête de ce volume, ces lignes curieuses, dont l'emphase le fait lui-même sourire aujourd'hui : « Nous croyons avoir élevé un monument à la gravure sur bois; il est facile de juger quelles ressources présente cet art. Il nous a fallu recourir à l'Angleterre pour accomplir notre œuvre. » Paix aux éditeurs de bonne volonté! Ce livre était le premier qu'éditait M. Curmer.

C'est probablement aussitôt après ce Royaumont qu'il faut placer cinq bois gravés par Louis, et que nous avons trouvés détachés d'un journal ou d'un livre à bon marché. Ce sont cinq chants fort tristes de l'histoire du vieux célibataire, et cette note philosophique est assez rare dans l'œuvre du maître pour que nous la notions au passage. — Le vieux garçon, en caleçon, se pommade devant son miroir; son faux toupet l'attend sur la commode. — Il dîne avec deux amis qui ont la mine de fieffés parasites. — Sa gouvernante lui fait une scène. — Ses collatéraux viennent auprès de son fauteuil

de misère le flatter, et convoitent sa succession. — Enfin, la mort est venue l'arracher à son isolement; et les domestiques, devant son cadavre encore tiède, confessent au plus vite les tiroirs, les armoires, les malles elles-mêmes!

Discours sur l'histoire universelle. Paris, Curmer (sans date).

Outre trois burins[1] gravés d'après des peintures de M. Meissonier, *Isaïe, saint Paul* et *Charlemagne,* cette magnifique édition est ornée d'un nombre considérable de culs-de-lampe, de têtes de chapitre, de lettres ornées, mis sur bois par M. Meissonier.

Ici nous devrions décrire les illustrations de *la Chute d'un ange* de Lamartine; mais il nous a été impossible de nous procurer ce volume, et l'amateur qui nous le signale nous affirme, et c'est un excellent juge, que les bois en avaient été détestablement mal gravés.

Roland furieux. Édition in-8°, illustrée par MM. Français, Karl Girardet, Baron, etc.

N° 1, ch. I, *Ferragus dans la forêt.* — N° 2, ch. II, *Bradamante aperçoit Pinabel.*

Paul et Virginie, par J.-H. Bernardin de Saint-Pierre. Paris, L. Curmer, 49, rue Richelieu; 1838.

Le *Paul et Virginie* contient 43 bois de M. Meissonier distribués dans le texte : des lettres ornées, des attributs, des paysages, des plantes et quelques compositions, et une grande vignette tirée hors texte, *Vue de la baie du Tombeau.* Ce paysage frappa si vivement les artistes qui avaient associé leurs talents pour illustrer ce beau livre, qu'il figure parmi les attributs formant l'en-tête de la *table.* Ces bois étaient dus aux burins de MM. Falkard, Branston, Hart, O. Smith, Wright, Slader, Powis, miss Clint, Bagg, Th. Williams, miss Williams.

La Chaumière indienne, par J.-H. Bernardin de Saint-Pierre. Paris, L. Curmer; 1838. Continuation du volume précédent à partir de la page 317.

La Chaumière indienne contient, d'après M. Meissonier, une gravure sur acier, *le Docteur,* par Pigeot, et 86 bois distribués dans le texte, gravés par MM. Brevière, C. Gray, Bonner, Lavoignat, et par les artistes cités plus haut.

Funérailles de l'empereur Napoléon. Relation officielle de la translation de ses restes mortels depuis l'île Sainte-Hélène jusqu'à Paris, et description du convoi funèbre. Illustré par des gravures sur bois exécutées d'après les modèles originaux. Dessin de Daubigny, gravure de Lacoste père et fils, publié par Ferdinand Langlé. Quatrième édition, prix 1 fr. Paris, L. Curmer, rue de Richelieu, 49, au premier; MDCCCXL. — Les

1. Nous avons dû strictement limiter notre travail aux bois et aux eaux-fortes de M. Meissonier. On a, du reste, peu gravé d'après ses compositions, et M. Bingham a récemment publié une suite de photographies d'après les morceaux les plus importants de son œuvre.

M. Ch. Carey a reproduit pour nous *l'Audience.* dans le tome XI, page 174.

Le portrait qui accompagne l'article de M. Théophile Gautier a été gravé, à Poissy même, d'après une peinture de M. Meissonier, de mêmes dimensions. M. Regnault a exécuté cette gravure avec un soin religieux : il a saisi non-seulement la ressemblance générale des traits, mais encore la physionomie ardente et franche du maître, qui, pour ceux qui l'ont approché, est bien véritablement l'homme de son œuvre.

deux bois de M. Meissonier représentent l'*Entrée du port du Havre* et les *Quais de Rouen.*

Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle. Paris, L. Curmer, éditeur; 1841-1843.

Tome Ier : *Le Maître d'étude :* Bois hors texte. — Tête de page et Lettre ornée du *Viveur;* Lavieille, sculp.

Tome II : Cul-de-lampe pour le *Modèle;* Soyer, sculp.—Tête de page et Lettre ornée pour *l'Agent de change;* Verdeil, sculp. — Lettre ornée pour *le Poëte;* Gérard, sculp. — *Le Pêcheur à la ligne :* Charmante tête de page représentant les quais de Paris avec des bateaux à charbon. — *Le Sportsman parisien :* Tête de page, Intérieur d'écurie. et Lettre ornée; gravé par Guillaumot et Loiseau.

Tome III : *les Mendiants :* Joueur de violon, joli croquis à la plume, gravé par Louis. — *L'Amateur de livres :* Bouquiniste; gravé par Gagnion.

Tome IV : *Les Pauvres :* Lettre ornée. — *Le Marchand d'habits*, bois hors texte gravé par Piaud. — *Le Gniaffe :* deux bois hors texte représentant : le premier, un vieux cordonnier en train de ravauder une botte énervée par un trop long usage; le second (nous laissons parler M. Petrus Borel, l'écrivain coloré de cette monographie), « *le Goret à la pâte*, que M. Meissonier, ce jeune peintre du plus bel avenir, a reproduit avec une vérité rare. » C'est un brave homme qui fait les courses pour une boutique de bottier.

Tome V : *L'Armée :* Tambour-fusilier, gravé par P. Soyer; Officier de hussards. — *Le Garde national :* Capitaine de voltigeurs.

Tome VI : *Le Lutteur :* Tête de page, Vue des Arènes de Nîmes, d'un très-bel effet. — *Le Religieux :* le Chartreux, bois hors texte : Portrait de dom François et Chartreux au travail; gravé par Fauquinon. — *Le Capitaine de commerce :* Entrée du port du Havre, gravé par Lainé et A. Best.

Tome VII : *Le Normand :* Tête de page, Vue de Rouen prise du faubourg Saint-Sever, Lettre ornée, Côtes de Normandie; Vue du Chevet de Saint-Pierre de Caen.— *Le Forésien :* Vue de Montbrison.

Tome VIII : *L'Algérie française :* Arabes campés. Deux Arabes et une femme se reposent, assis, couchés ou accroupis près d'une cabane couverte en chaume. Cette composition vraiment remarquable a été massacrée par le graveur, Orrin Smith. On peut dire en général que tous les graveurs anglais qui ont touché aux bois de M. Meissonier en ont retiré la fleur; sous leur burin tout disparaît, finesse du ton, agrément du dessin, esprit dans les accessoires.

L'Ile des Plaisirs, par Fénelon; bois par Meissonier. Hetzel, éditeur. Vers 1845.

Histoire d'une Poupée et d'un Soldat de plomb, par P.-J. Stahl. Hetzel, éditeur. Même date approximative.

Ces deux petits contes viennent d'être réimprimés dans le *Nouveau Magasin des enfants*, Paris, librairie Hachette; 1861.

Lazarille de Tormès, traduit par L. Viardot, illustré par Meissonier.

L'introduction et le final, de M. L. Viardot, comprennent, avec la préface et les neuf chapitres de l'histoire, les feuillets I-XLVI de ce volume, et précèdent l'*Histoire de Gil Blas de Santillane*, par Le Sage, illustrée par Jean Gigoux. Paris, J.-J. Dubochet, Lechevalier et Ce, éditeurs, rue Richelieu, 60, 1846. (On sait que la première édition

de Gil Blas, avec les illustrations de M. Gigoux, est de 1835, Paulin éditeur; la seconde de 1838, Dubochet et Ce, éditeurs.)

Il y a neuf petits bois distribués dans le texte; un grand bois, tiré à part, représente Lazarille de Tormès drapé dans sa cape castillane, la rapière au flanc, bonnet rayé sur la tête. Tous ont été gravés par M. H. Lavoignat. Les lettres ornées, tirées du *Gil Blas*, sont dues, pensons-nous, à M. Français, lorsqu'il étudiait dans l'atelier de M. J. Gigoux.

Les bois représentent : Lazarille enfant dévorant une galette chez sa pauvre mère; — Lazarille demandant l'aumône pour le vieil aveugle, son maître; — Lazarille buvant traîtreusement le vin du vieil aveugle, à l'aide d'un tuyau de paille plongé dans le pot que le méfiant vieillard tient à deux mains; — le Chaudronnier auquel il emprunte une clef pour ouvrir le coffre du prêtre qui le laisse dépérir de faim; — l'Écuyer qui fait si belle figure et ne possède pas un maravédis; — le Moine de la Merci qui donna à Lazarille les premiers souliers que celui-ci ait mis de sa vie, et qui voulut se payer de si vilaine façon [1]; — Lazarille, devenu riche, achetant à la friperie un pourpoint de vieille futaine, une casaque à manches tressées, un manteau de drap jadis frisé, et une épée du temps du Cid, ce qu'il appelle « un costume d'homme de bien; » — l'Archiprêtre de San-Salvador, qui le maria avec sa servante; — enfin Lazarille donnant le bras à ses excellents amis, Allemands de la suite de Charles-Quint, et se dirigeant vers un de ces cabarets, « où il leur arrivait souvent d'entrer avec leurs pieds, mais de sortir avec ceux des autres. »

LE MAGASIN PITTORESQUE. Tome XIV, juin 1846. Dessin sur bois, gravure *fac-simile*, par M. Lavoignat. C'est le *Corps de garde*, tableau qui figurait au Salon de l'année précédente : cinq condottieri jouent aux dés sur un tambour. — Tome XVI, novembre 1848 : *Fac-simile* d'un dessin de Meissonier, par M. H. Lavoignat : deux bourgeois, costume du règne de Louis XV, jouent aux cartes en vidant bouteille; le chapeau du plus âgé des deux est accroché au mur.

LA COMÉDIE HUMAINE. Œuvres complètes de Balzac. Paris, Alexandre Houssiaux, éditeur; 1855. 20 vol. in-8°.

La Maison du chat qui pelote; Brevière, sculp. : « La figure de *M. Guillaume* annonçait la patience, la sagesse commerciale et l'espèce de cupidité rusée que réclament les affaires. » (Tome I.) — *Le Bal de Sceaux;* Godard, sculp. : « Invariable dans sa religion aristocratique, *M. de Fontaine* en avait aveuglément suivi les maximes. » (Tome I.) Ces deux bois ont également paru, à titre de spécimen de l'ouvrage, dans le *Charivari*. — *La Femme abandonnée :* Une jeune femme en noir assise dans un fauteuil. Ce dessin exprime l'abandon, la tristesse, avec une vérité navrante. (Tome II.) — *La Bourse :* « Les artistes eux-mêmes reconnaissent *Schinner* pour un maître. » — *La Femme de trente ans :* « Monsieur *Crotat*, notaire. » Ces deux derniers bois ne figurent que dans la première édition en huit volumes, publiée par M. J. Hetzel en 1853.

LES CONTES RÉMOIS, par M. le comte Louis de Chevigné, dessins de M. Meissonier. Paris, Michel Lévy frères, éditeurs.

Le lecteur nous permettra de le renvoyer au compte rendu que nous avons fait déjà de la *cinquième édition* de cet agréable livre, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XI, p. 186 [2].

1. Ce buste, plein de caractère, est copié sur une peinture de mêmes dimensions, par Karel Dujardin, que M. Dromont acquise à la vente Dunouy.

2. Nous profiterons de ce travail pour atténuer ce que notre première critique pouvait avoir

La première édition a paru en 1858. Les exemplaires sur papier de Chine confirment, par la beauté exceptionnelle du tirage, la critique que nous ferons de ce parti pris en illustration. Des bois aussi minutieusement terminés ne peuvent s'appliquer qu'à des éditions de grand luxe. Il faut un papier fin et résistant pour pénétrer dans ces tailles plus grêles qu'un fil d'araignée, une encre de choix pour les remplir sans faire pâte, un tirage à bras pour éviter les meurtrissures de la presse à la mécanique. Les éditions courantes ne peuvent être exécutées dans ces conditions ruineuses; quelle que soit l'habileté de l'imprimeur, il ne peut livrer au public que des à peu près, dont la médiocrité relative peut parfois tromper sur le talent réel dépensé par le graveur.

L'édition ordinaire était in-18. Tous les bois ne sont pas gravés par M. H. Lavoignat. Il y en a trois de M. H. Lavieille, un de M. Perrichon, et un encore de M. Régnier.

Il a paru 2 tirages grand in-8°, tous deux sur papier de Hollande, mais dans l'un les épreuves tirées sur chine avaient été rapportées dans le recto.



II

M. Meissonier n'éprouve point de tendresse pour la lithographie. S'il a pris parfois le crayon, c'est dans sa jeunesse, pour dessiner quelques titres de romances[1], ou pour ébaucher un rapide croquis sur la marge d'une pierre, dans l'atelier d'un camarade. Nous n'avons vu qu'un seul de ces spirituels petits caprices : un garde-française, au-dessus d'une

de trop sévère, nous allions dire d'involontairement cruel. M. H. Lavoignat a presque perdu la vue en appliquant sans interruption toutes les forces de son intelligence et de son touchant courage à reproduire les bois de Raffet.

1. Nous nous recommandons, à ce propos, à la bienveillance des amateurs qui possèdent des recueils de romances. Une recherche faite avec soin peut, en une heure, nous fournir des notes précieuses que nous accueillerons avec reconnaissance.

scène de Bachi-Bouzouks par M. Bida. Il n'a été tiré que quelques épreuves pour les amis intimes, puis, fatale obligation de la propreté marchande, la pierre a été impitoyablement *nettoyée* par l'imprimeur.

Assurément, le crayon lithographique se prête peu à l'indication précise du détail, mais il donne au contour quelque chose de gras qui mériterait de tenter M. Meissonier. Les curieuses et grandes figures de Polichinelle qu'il a esquissées à la sanguine sur les murs de son escalier, dans son habitation à Poissy, ne sont-elles pas des lithographies... à une seule épreuve?

III

Les eaux-fortes de M. Meissonier sont peu nombreuses, mais les épreuves qui en ont été tirées sont surtout singulièrement rares. Sauf le *Fumeur*, et celle que nous publions aujourd'hui et qui est complétement inédite, il n'est guère de cabinet qui puisse en offrir à la curiosité des amateurs.

Elles sont gravées d'une pointe extrêmement fine, on dirait presque avec la pointe d'une aiguille. Mais l'effet est large parce que le précieux du détail se noie dans la masse et rend avec la plus étonnante habileté l'apparence de chaque chose, l'épiderme de chaque objet.

La liste que nous donnons a été prise chez M. Steinheil, beau-frère de M. Meissonier, et dans les cartons mêmes du maître, qui a eu l'obligeance de chercher et de réunir pour nous ces frêles petits trésors perdus dans quelque coin de son atelier.

La Sainte Table. Haut. 90 mill., larg. 60 mill.

Au milieu d'un motif d'architecture du xve siècle, deux anges soutiennent les extrémités d'une longue bande qui se déroule; au-dessus, le saint ciboire posé sur la nappe d'un autel, vaguement indiqué, et adoré par trois anges qui voltigent à gauche.

Le Violon. Un violon posé sur une table, vu de profil en perspective. Cette eau-forte, d'une précision merveilleuse, a été faite pour servir de carte de visite au célèbre luthier M. Vuillaume.

1er état: avec des essais de pointe, entre autres un petit bonhomme à mi-corps.

Le petit Fumeur. Un homme debout, fumant, la main dans sa poche. Le chapeau porte ombre sur la figure. Ce petit croquis a été gravé sur le coin d'une planche.

Le vieux Fumeur. Cette eau-forte, gravée sur acier et seulement massée, est de dimensions beaucoup plus grandes que la précédente. Le fumeur n'est vu qu'en buste, et la figure est celle d'un homme beaucoup plus âgé.

Les Apprêts du duel. Un jeune homme debout, la tête nue, vêtu d'un justaucorps de buffle, étudie minutieusement la trempe d'une épée qu'il tient dans sa main. Sur la table, devant lui, une autre épée, un manteau et un chapeau à plumes.

1er état : avant le fond.

2e état : le fond légèrement indique.

3e état : on distingue quelques détails d'appartement.

Les Pêcheurs a la ligne. Haut. 120 mill., larg. 110.

Un bateau est amarré à un pieu ; un jeune homme debout, en manches de chemise, chapeau de paille sur la tête, surveille le bouchon flottant de sa ligne ; à l'arrière, un autre personnage, assis, pêche également. Au second plan, la berge, des saules, des arbres ; plus loin, une maison.

Cette eau-forte est signée, à l'arrière du bateau, EM (en monogramme), 1841. Le paysage est plein de soleil.

Le Fumeur. Haut. 90 mill., larg. 64 mill.

L'épreuve, circonscrite d'un léger trait carré, est signée dans l'angle inférieur gauche : *E. Meissonier*, 1843.

Un homme d'âge mur, en costume Louis XV, le chapeau sur la tête, est assis, les jambes croisées, sur un fauteuil. Son bras droit repose sur le dossier du fauteuil, l'autre est accoudé sur une table, sur laquelle sont posés une chope et un pot à bière. Il fume gravement une longue pipe hollandaise de terre blanche.

1er état : on distingue sur la même planche, qui est beaucoup plus grande, une ébauche du même fumeur, et à côté *le Sergent rapporteur*, que nous publions aujourd'hui.

2e état : d'autres croquis sur la même planche, parmi lesquels on distingue une petite fille assise (gravée par M. Émile Wattier), un homme à cheval vu par derrière, un petit homme qui marche son bâton sur l'épaule, un profil perdu de vieillard, un groupe d'amants qui s'embrassent.

3e état : celui que nous décrivons. Cette eau-forte accompagne quelques exemplaires d'un journal publié, en 1843, par un marchand de curiosités, M. Eugène Piot, sous le titre : *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*. M. Meissonier lui en avait cédé un tirage. La planche existe encore. On reconnaît les épreuves modernes à cela, que le velours de la culotte est sec et dépouillé, et que le nom n'est presque plus visible.

Il signor Annibale. Costume de M. Regnier, de la Comédie française, pour le rôle d'Annibal dans la comédie de M. Émile Augier, *l'Aventurière*. On lit dans la marge :

> Il signor Annibale,
> Il vero et piu canaglia.

La pièce de M. Augier fut donnée en 1848 et reprise en 1860. Nous ignorons à laquelle de ces deux époques fut faite cette spirituelle eau-forte, qui représente le héros debout, la main sur la poignée de sa rapière.

Les Reîtres. Haut. 60 mill., larg. 70 mill.

Une bande de sept soudards s'avance gaiement sur quatre de front, en pourpoints et hauts-de-chausses à crevés, le poing sur la rapière, la tête nue ou couverte d'un bonnet de drap. « Ce sont, disait Lazarille de Tormès, des gens tout à fait à ma guise.

menant la vie la plus joyeuse, sans caprices, sans fierté, et n'ayant ni scrupules ni dégoût d'entrer dans le premier bouchon, chapeau bas si le vin le mérite; des gens d'honneur francs et ronds, et si bien pourvus d'argent, que je ne demande à Dieu qu'une semblable rencontre toutes les fois que la soif me prendra[1]. »

1er état : gravé d'une pointe très-fine. On distingue à terre, à gauche, le bonnet du reître barbu qui a le poing sur la hanche.

2e état : M. Meissonier ayant voulu retoucher sa planche, l'acide fit crever le vernis, élargit les tailles et modifia complétement le caractère. Cette eau-forte a une apparence brutale qui s'harmonise merveilleusement avec le caractère des chenapans qui chantent à plein gosier. Le hasard a été, en cette circonstance, singulièrement intelligent.

Le Sergent rapporteur. Haut. 60 mill., larg. 53 mill.

Un sergent du guet dicte le rapport à son camarade assis devant une table. — A gauche, on distingue un manteau jeté sur une chaise.

Malgré les dimensions lilliputiennes de cette pièce, on peut y étudier clairement la physionomie vieillie, la bouche édentée du sergent, et jusqu'aux boutons de l'uniforme à revers. Avec quel naturel il appuie sa main sur la table! avec quelle attention le soldat, courbé sur son papier, moule de sa plus belle écriture le rapport pour le colonel! C'est, dans la stricte acception du mot, un grand tableau regardé par le gros bout de la lorgnette.

Signé, dans le terrain, du monogramme E M. Cette pièce n'a, à proprement parler, qu'un état, celui qui accompagne cette étude.

M. Polichinelle. Haut. du polichinelle, 130 mill.

Collerette au col, la bosse étincelante de boutons, M. Polichinelle est debout, se portant sur la jambe gauche, agitant au bout de l'autre un sabot frémissant. Il a les mains croisées derrière le dos, mais ces mains tiennent un gourdin, et son œil narquois semble indiquer qu'il vient de rosser d'importance le commissaire... ou madame Polichinelle. Quel professeur de morale!

Ce n'est point là une eau-forte, mais un procédé particulier de gravure sur gélatine d'après lequel on tire des épreuves photographiques.

Quelque charmantes qu'elles soient, les eaux-fortes de M. Meissonier ne sont rien auprès de celles qu'il pourrait exécuter. Le jour où cette main, d'une incomparable sûreté, voudra prendre la pointe du graveur et entreprendre une série suivie de planches, nous aurons, à n'en point douter, les premières pièces que nous puissions opposer aux écoles anciennes et étrangères. Le procédé n'est rien, M. Meissonier l'aura bientôt vaincu. Pour une eau-forte qui crèvera à la morsure, dix autres réussiront, et l'artiste éprouvera cette suprême satisfaction de se mettre en communion avec le public sans l'intermédiaire d'une main étrangère. Un immense succès a accueilli les *Contes Rémois*; que serait-ce si, à l'exemple du *Rembrandt* de M. Charles Blanc, les pages en étaient, au

1. Traduction de M. L. Viardot.

lieu de bois, ornées d'épreuves sur chine, tirées à part et rapportées dans le texte!

Puisque les éditeurs modernes ne s'effrayent plus du prix de revient des livres, puisque les contes pour les petits enfants trouvent des acheteurs à cent francs l'exemplaire, que les éditeurs profitent donc des rares aptitudes de M. Meissonier pour l'eau-forte, et qu'ils lui demandent un Molière ou un La Bruyère, *le Neveu de Rameau* ou un choix des nouvelles de Balzac. Le public moderne, dont on dit tant de mal et dont on pense tant de bien, applaudira à une tentative de ce genre. L'aciérage des planches de cuivre centuple aujourd'hui les chances de réussite par l'égalité des bonnes épreuves. M. Meissonier ne peut qu'y gagner une popularité flatteuse, et si quelque scrupule s'élevait dans l'esprit du maître, aujourd'hui membre de l'Institut, de dépenser son talent en illustrations, nous lui rappellerions l'exemple de Rembrandt *illustrant* (cette fois, ce mot d'importation moderne tombe juste) le livre du juif portugais Menasseh ben Israël et la tragédie de *Jason*.

PHILIPPE BURTY.



FÊTES A PÉKIN

A L'OCCASION

DE L'ANNIVERSAIRE DU JOUR DE NAISSANCE DE L'EMPEREUR DE LA CHINE (1722)

Y a-t-il eu en Chine, dans des temps bien éloignés du nôtre, le développement avorté d'un art sérieux? Telle est la question qui vient à l'esprit en voyant des vases de bronze d'une haute antiquité, et parfois des peintures où la figure humaine a été étudiée avec soin, reproduite avec simplicité et d'une manière originale.

Nous possédons des traités, mais modernes, où l'on donne des recettes pour dessiner la figure et le paysage; mais ils sont destinés à l'usage purement mécanique des peintres de profession modernes. Les ouvrages de ces derniers artisans ont fait jeter indistinctement le mépris en Europe sur les peintures et les dessins venus de la Chine. Le grand nombre, il faut l'avouer, est indigne d'examen; mais il s'en trouve, dans les cabinets et les bibliothèques, dont la perfection relative est plus que suffisante pour faire croire qu'avant les ouvriers praticiens qui règnent aujourd'hui en Chine, les arts avaient eu un commencement de culture libérale.

Pour donner du poids à cette conjecture, nous ferons connaître un livre de gravures chinoises dont la composition et les dessins ne feraient certainement pas déshonneur à l'esprit et à la main d'artistes européens. Cet ouvrage, accompagné d'un texte volumineux, a pour titre : ***Règlements du jour anniversaire de la naissance de l'empereur***. Il fut présenté à Kang-hi, dans sa soixantième année, en 1722. D'autres éditions de ce livre ont été données depuis; ces renseignements nous ont été fournis par M. Stanislas Julien qui ajoute : « La première esquisse de ces représentations appartient à Sum-nie, qui vivait sous la dynastie des Song, de 960 à 1278. Dans la suite, cette collection de dessins fut augmentée et perfectionnée par Wan Youen Ki qui en fit un seul livre disposé de



UNE REPRÉSENTATION THÉATRALE DANS LA GRANDE RUE DE PÉKIN

manière à pouvoir être déployé comme un paravent. » L'édition de la bibliothèque de la rue Richelieu a deux volumes de gravures très-belles; celle que je me propose de décrire n'en a qu'un, mais les planches sont aussi fort bien composées et dessinées; enfin il en existe une troisième édition, évidemment moderne, ayant huit volumes de planches très-curieuses à cause des renseignements qu'elles fournissent, mais d'une grande infériorité sous le rapport de l'art, si on les compare aux précédentes. L'ensemble de cette dernière composition porte environ 180 mètres d'étendue.

Pour apprécier le mérite de ces compositions chinoises, il est indispensable de se familiariser avec quelques principes, préjugés si l'on veut, auxquels les artistes du Céleste-Empire se soumettent. On leur fait communément reproche, et non sans raison, de bouleverser les lois de la perspective. Dans les compositions représentant l'*entrée de l'empereur à Pékin à son jour de naissance*, les lois de l'optique sont assez régulièrement observées; seulement, au lieu de placer l'horizon et le point de vue à peu près au milieu du tableau, selon l'usage des artistes européens, les Chinois l'élèvent bien au-dessus du bord supérieur du tableau, ce qui laisse voir les objets à vol d'oiseau, par conséquent plus distincts les uns des autres. Dans la représentation d'une fête où il y a tant d'objets et de personnages, cette précaution était peut-être inévitable. Ce qu'il y a de certain, c'est que, bien que les figures soient groupées avec un art infini, il n'y a de confusion nulle part. Les couronnes de spectateurs autour des théâtres sont, en particulier, de petits chefs-d'œuvre de composition et de perspective. Plusieurs carrefours sont présentés sur point accidentel, et il y a un certain nombre de planches que nous avons vérifiées avec la règle et le compas, où la diminution perspective des personnages et des objets est assez fidèlement observée. D'ailleurs une précaution prise par le compositeur de cette suite de dessins prouve qu'il n'opérait pas au hasard. Tous les objets de forme régulière, les édifices entre autres, quand ils sont parallèles au bord des tableaux, lancent leurs lignes, sous le même angle, vers l'horizon. Ce système de perspective, imparfait sous le rapport de la science, a favorisé évidemment le compositeur chinois, qui avait pour objet de représenter, sur une étendue de vingt-quatre mètres, toute l'étendue en longueur de la grande rue de Pékin, ses édifices et les trente ou quarante mille personnages qui la parcourent. La vérité est qu'une fois l'élévation excessive de l'horizon acceptée par l'œil du spectateur, on parcourt avec curiosité, puis avec intérêt, tous les détails de la fête de l'empereur chinois et les aspects de la ville de Pékin et des campagnes dont elle est environnée.

Sur la première page est un horizon de montagnes au trait, devant lequel s'agitent des eaux du sein desquelles s'élève un mur de fortification, surmonté d'un paysage fort agréable, où se succèdent bientôt d'élégantes habitations séparées par de l'eau, un fleuve à ce qu'il semble, sur le devant duquel continue le mur fortifié. Au delà du mur est un pont sur lequel apparaissent déjà les gens qui, du dehors, se rendent à la ville pour assister à la fête. Les uns sont en charrette à deux roues, les autres à cheval, le plus grand nombre à pied ; et les marchands de toute espèce, en boutique ou ambulants, sollicitent l'appétit ou la curiosité des voyageurs. Ceci se passe et continue dans la grande rue de Pékin, séparée par des marécages d'une rive supérieure, le long de laquelle règne une espèce de grand portique simple mais élégant. L'agitation et le nombre des curieux va toujours croissant; les baraques de saltimbanques, décorées des armes de l'Empire, commencent à apparaître; on aperçoit même un théâtre dans le lointain, et sur le devant du tableau se développe une habitation de luxe, enceinte d'un mur circulaire, espèce de palais dont le corps de logis principal est flanqué de sept ou huit pavillons. Au delà de la rivière, vers l'horizon, on aperçoit encore un théâtre dont les acteurs attirent l'attention d'un nombreux auditoire. Ce qui paraît n'être d'abord qu'un fleuve, s'élargit et prend les dimensions d'un lac portant bateau. Une immense pagode s'élève sur la rive en face, et tous les genres d'édifices sont entourés d'arbres plantés sans symétrie. Au milieu de ce terrain marécageux règnent des ponts élégants qui conduisent au centre de la ville. Ici le lac est dans toute sa largeur et l'on y remarque plusieurs embarcations. Le paysage est encore d'ailleurs très-pittoresque et la végétation y accompagne les bâtiments de la manière la plus heureuse. Tels sont les sujets qui occupent les neuf premières pages du livre.

A la suite d'un pont qui facilite la sortie du lac, paraît être la fin d'un faubourg et l'entrée de la ville. Là s'élève le premier des arcs de triomphe dont la série doit se continuer tout le long de la grande rue de Pékin. Ces arcs sont érigés en l'honneur des hommes qui se sont rendus célèbres. Ces monuments, en bois, se composent de quatre ou six supports ou chevalets surmontés d'une espèce d'architrave que couvre un petit toit; le tout est couvert d'ornements et d'inscriptions. Ces arcs, placés à très-peu de distance les uns des autres, semblent particulièrement destinés à donner de l'éclat aux fêtes publiques, et, si nous ne revenons plus sur ces ornements, il ne faut pas oublier qu'ils sont à peine séparés de cinquante pas dans tout le cours de la ville de Pékin.

Mais revenons au premier, qui marque l'entrée de la ville. Lorsqu'on l'a dépassé, on voit des auberges, des écuries et des bassins pour faire

reposer et rafraîchir les chevaux; des remises pour les voitures, des marchands ambulants de comestibles, puis des gens balayant la rue. Déjà on distingue, parmi les curieux à pied ou à cheval, quelques cavaliers tartares chargés sans doute de maintenir l'ordre.

A mesure que l'on avance, la population semble plus calme, plus civilisée, quoiqu'on remarque, de temps à autre, des gardiens veillant au bon ordre le fouet à la main. Les édifices deviennent aussi beaucoup plus élégants et leur aspect prend un charme tout particulier de l'abondance des arbres qui les entourent. Cependant la foule augmente, et des groupes d'hommes ou de femmes avec leurs enfants, car la bienséance paraît faire marcher les deux sexes à part, s'arrêtent, les unes devant les musiciens, les autres pour suivre les représentations théâtrales, dont les Chinois paraissent être très-amateurs. Ces petites salles de théâtre, légèrement construites en bois et d'un transport facile, comme les arcs de triomphe, se composent, quand elles sont complètes, de trois parties : le théâtre proprement dit, un orchestre pour les musiciens, et, derrière, une pièce pour la préparation et l'habillement des acteurs. L'ouverture du théâtre donne sur la rue, et les auditeurs, debout, se rangent autour en demi-cercle. Ces petites scènes, dont nous donnons un fac-simile, sont traitées, comme on en pourra juger, avec beaucoup de finesse, et la variété des aspects sous lesquels le dessinateur chinois les a représentées en si grand nombre dénote un véritable talent.

A la page 18 est une porte à trois ouvertures appuyée, à droite et à gauche, sur deux murs qui semblent indiquer une grande division de la ville. Ces portes sont gardées par des soldats à pied et de la cavalerie, et à partir de ce point la cérémonie commence; tout annonce l'arrivée de l'empereur. Des cavaliers tartares, lancés à toute bride, font ranger les curieux le long des maisons et des boutiques, et l'on arrive à la partie de la rue où sont exposés les douze éléphants d'honneur et les chars ou palanquins qu'ils doivent traîner. Un peu plus loin sont les chevaux d'honneur, richement caparaçonnés; la foule attentive observe tous ces objets rarement offerts à sa curiosité. Un groupe nombreux de femmes et d'enfants viennent de jouir de ce spectacle.

Depuis la place où sont les éléphants jusqu'à un ensemble de quatre grands arcs de triomphe, répondant aux quatre rues d'un carrefour, règne, de chaque côté de la grande rue, une longue décoration devant laquelle sont une centaine de musiciens de la garde impériale, attendant le moment de faire usage de leurs instruments au passage de l'Empereur.

Les arcs, les théâtres, les boutiques ornées de vases et de fleurs se multiplient. Les curieux se promènent à l'aise, regardant les merveilles

dont ils sont entourés, et entre autres une magnifique litière de relais destinée sans doute à l'empereur dans le cas où on en aurait besoin.

Il serait trop long et fastidieux d'insister sur ce qui est représenté jusqu'à la page 53, dont les détails ne prennent d'intérêt que par l'art tout à fait remarquable avec lequel l'artiste chinois en a varié les aspects. Mais ici la scène change et s'anime. Autour d'un théâtre, les spectateurs sont tout à coup distraits par le bruit que font en galopant cinq ou six cavaliers tartares. Tous les yeux se portent vers le point d'où ils sont partis, et le peuple se met à genoux. Bientôt tout le monde se prosterne, jusqu'aux spectateurs et aux acteurs d'un théâtre. Apparaît alors la litière où l'empereur est enfermé. Seize hommes sont chargés du fardeau impérial, et sept ou huit petites voitures à deux roues, traînées chacune par six hommes, complètent les véhicules de la cour; suivent quelques cavaliers, sans doute de haute importance, puis un demi-cercle de hallebardiers, puis le groupe des chevaux des mandarins suivant l'empereur à pied.

Ici, l'art du compositeur ranime la scène en la renouvelant. Toute la population, qui s'était jetée à plat ventre, se relève peu à peu, à mesure que le cortége s'éloigne. Cette pantomime est très-spirituellement exprimée. Les premiers lèvent seulement les yeux, les autres la tête, puis finissent par se relever en s'appuyant sur leurs genoux, et enfin à reprendre leurs habitudes, à se rapprocher même des théâtres et à écouter de nouveau les acteurs, qui s'étaient aussi prosternés devant le cortége impérial.

Les habitants de Pékin, respirant en liberté et libres de la contrainte que leur avait imposée la cérémonie, parcourent alors la partie de leur ville dont les habitants avaient déployé le plus de luxe et où les divertissements sont le plus variés. Là les habitations somptueuses sont en grand nombre, les arcs se multiplient, et l'on arrive sur une espèce d'esplanade à peu près de niveau avec le chemin de ronde d'un immense mur de fortification d'où l'on descend, jusqu'à sa base, par un grand escalier, où un autre mur, bâti à angle droit, est percé d'une grande porte environnée de soldats et de corps de garde. Ici se termine, à la 78e page double, ce qui complète 156 compositions, la partie de l'ouvrage que je possède.

Je ferai seulement observer que pour simplifier cette description j'ai passé très-légèrement sur le haut et le bas des compositions de ce livre curieux et plein d'intérêt. Le parti pris de représenter les objets à vol d'oiseau donne naturellement beaucoup de développement à ce qui est près de l'horizon et à ce qui est au bas du tableau. Cette vaste composition, qui n'a pas moins de 24 mètres de long sur un peu plus de 3 cen-

timètres de haut, peut donc, pour être mieux comprise, être divisée dans sa longueur en trois zones : celle du milieu, la grande rue de Pékin, que nous avons essayé de décrire; le paysage et les quartiers de la ville s'éloignant du centre vers l'horizon; puis les maisons particulières, placées en bas du tableau, dans l'intérieur desquelles on voit des scènes familières et de ménage. Quant aux vues lointaines de paysages et d'édifices plus ou moins remarquables, elles sont en général très-pittoresques et traitées avec beaucoup de délicatesse. La région du bas, opposée très-habilement, par sa simplicité extrême, à l'éclat de la grande rue de Pékin en un jour de fête, présente un véritable intérêt. Dans l'intérieur de ces maisons particulières, qui toutes n'ont qu'un rez-de-chaussée, on y surprend souvent le Chinois et la Chinoise dans leurs habitudes journalières. Ce sont des hommes qui mangent, boivent ou se reposent, qui soignent leurs chevaux, réparent leurs outils, ou des femmes occupées de leur ménage, soignant et caressant leurs enfants, depuis leur première enfance jusqu'au moment où ils réclament des soins plus sérieux. En somme, outre l'intérêt que présente cette grande composition comme objet d'art, les milliers de personnages des deux sexes, de tous rangs et de toutes conditions qui y sont représentés peuvent servir à faire connaître les mœurs et les habitudes des Chinois.

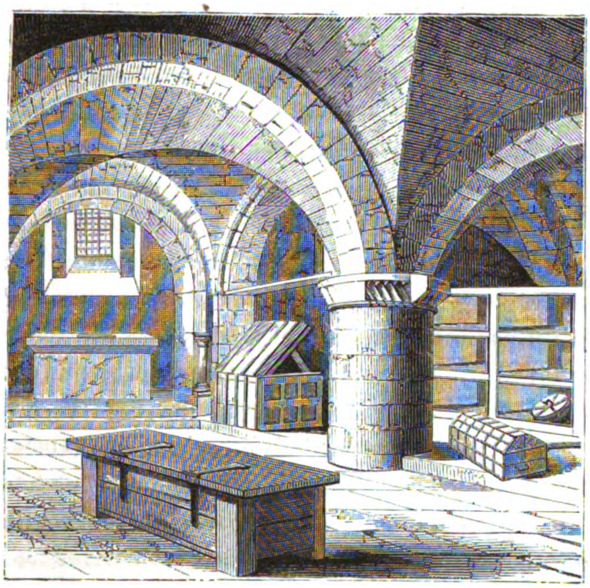
Quant à la question que nous avons posée en commençant, nous ne sommes pas encore en mesure pour la résoudre, et, sur les essais anciens d'un art libéral en Chine, nous n'avons d'autres témoignages que ceux rapportés par M. Stanislas Julien, qui nous apprennent « que la première esquisse des compositions que nous venons de décrire date de 960 à 1278 de notre ère. »

Mais chez toutes les nations, l'art de la sculpture précède celui de la peinture. Or, il existe un fort bel ouvrage, *les Vases antiques chinois*, en quarante volumes avec texte, renfermant la représentation, très-délicatement gravée, de vases de toutes les formes imaginables, depuis les plus pures, trouvées par les Grecs, jusqu'aux plus bizarres, inventées en Chine. Si, comme le disent les sinologues, la fabrication de ces objets d'art remonte à une antiquité très-reculée, il serait bon d'en connaître précisément la date comme point de départ pour étudier la question qui nous intéresse.

E.-J. DELÉCLUZE.

DE L'ARCHITECTURE CIVILE

AU MOYEN AGE[1]



Pour les habitants des villes dont nous avons parlé dans notre précédent article, il fallait des lieux de réunions publiques, des halles, des fontaines, des routes, des ponts, des hôpitaux, et l'on se ferait une étrange idée des cités de cette époque si l'on se figurait qu'elles étaient dénuées des principaux établissements d'utilité publique qui nous sont aujourd'hui nécessaires. La mécanique industrielle, enfin, était moins étrangère aux hommes du moyen âge qu'à ceux de l'antiquité. Les forges, les scieries et les moulins mus par l'eau, plus tard les moulins mis en action par le vent, constituaient une industrie élémentaire, il est vrai, et bien éloignée des merveilles de la mécanique moderne, mais fort loin aussi des manivelles rudimentaires que les Grecs et les Romains faisaient mouvoir à bras d'hommes.

Les moulins à eau sont mentionnés dans des chartes de concession, dès l'époque carlovingienne[2]. Ils se voient plus tard dans les sculptures

1. Voir la *Gazette* du 1er avril.

2. Nous trouvons dans la *Vie de Sainte Lioba*, écrite au IXe siècle, une preuve de

des églises et dans les miniatures des manuscrits, à la faveur d'un symbolisme qui cherchait, dans toute chose créée ou façonnée, une figure de la parole évangélique. Ces moulins bâtis sur le sol, le long des cours d'eau, étaient aussi établis sur des bateaux. La Seine, à Paris, devait en porter un certain nombre au débouché des ponts, où le courant est plus rapide, s'il faut en croire un charmant manuscrit de la Bibliothèque, qui nous montre les rues et les quais d'une ville que l'on suppose être Paris. Sur le fleuve, ce sont moulins battant l'eau de leurs palettes; bateaux chargés de bois, de charbon, de vin ou de pommes, remorqués par un batelet ou amarrés à la rive ; dans celui-ci on décharge la farine que protége un berceau en toile; dans cet autre un marchand vient déguster le vin. Ce sont encore des pêcheurs attrapant avec leur ligne des poissons aussi gros qu'eux ; des philosophes regardant l'eau couler, des nageurs se laissant aller au courant, eux et leur batelet ; puis de joyeuses compagnies d'hommes et de femmes, le verre aux lèvres et la chanson à la bouche.

Sur terre, le maréchal ferre les chevaux aux portes de la ville où le lépreux agite sa claquette. Les culs-de-jatte se traînent à terre, tandis que l'aveugle suit son chien et qu'une marchande fait l'aumône à une pauvre femme qui porte son enfant sur les épaules. La foule s'amasse autour d'un ours qui danse sur ses pattes de devant à la grande honte des ours mal éduqués d'aujourd'hui, et un bourgeois tire une piécette de son escarcelle pour le montreur du merveilleux animal ; un chevalier chevauche portant au poing le faucon qu'il vient d'acheter au marchand qui tient encore des oiseaux en cage. Une lourde voiture suspendue sur ses essieux, recouverte d'étoffes posées sur des cerceaux, laisse voir par ses mantelets relevés les femmes et les moines qu'elle transporte : le marchand de vieux habits, le sac au dos, des souliers à la main, crie sa marchandise : ainsi font le talmousier qui porte ses gâteaux alignés sur une longue planche, et le porteur d'eau qui tient ses seaux en équilibre aux deux bouts d'un bâton posant sur son épaule. A travers les charrettes, les traîneaux, les brouettes à une ou deux roues, les forts de la halle, le coussinet sur la nuque, portent le bois, le vin, les marchandises et la farine au magasin, tandis que le boucher mène à l'abattoir les bœufs et les moutons et que le porcher suit les caprices de la bête qu'il tient attachée par une patte. Dans les boutiques ouvertes l'orfévre bat une coupe sur l'enclume, l'apothicaire pile ses drogues, la marchande attend la pratique en dévidant son fil, et le barbier rase ses clients.

l'existence des moulins à eau avec bassin de retenue, sinon à l'époque où vivait la sainte (772), du moins à celle où l'on composa sa légende.

Dans ce manuscrit, composé sous le règne de Philippe VI, toutes ces miniatures qui nous montrent la foule affairée d'une cité du moyen âge se développent au-dessous des sujets plus graves de la vie de « monseigneur Saint-Denys, » et forment comme un amusant tableau de la bonne ville placée sous la protection du saint patriarche des Gaules. D'autres manuscrits nous ramènent aux industries mécaniques. Ainsi à la « Bodleian Library » d'Oxford nous trouvons, avec un moulin à eau du XIVe siècle, un moulin à vent en bois absolument semblable à ceux de nos jours. Quant à ceux destinés à écraser le tan, à fouler les draps, à marteler le fer, les chartes de concession nous en prouvent l'existence. Enfin un architecte du XIIIe siècle nous a laissé, sur son « Album [1], » le croquis d'une scierie où la pièce de bois s'avance seule sous la scie qu'une roue hydraulique anime d'un double mouvement ascendant et descendant.

Nous n'avons point à nous occuper ici des engins employés à la construction des édifices religieux ou militaires que le moyen âge éleva si nombreux et si gigantesques et qui facilitaient le transport des matériaux à des hauteurs inusitées dans les monuments antiques; mais il en est un que nous trouvons encore dans « l'Album de Villard de Honnecourt » et qui nous ramène à l'architecture civile. C'est une scie destinée à receper les pieux sous l'eau, afin d'établir un radier en bois sur leur tête. Qui ne reconnaît là un des moyens « les plus perfectionnés, » usités avant l'emploi si universel aujourd'hui des fondations en béton, pour asseoir les piles des ponts et s'opposer aux affouillements exercés sur les terrains peu résistants par l'eau devenue plus rapide ?

Si l'histoire de Paris est remplie des accidents arrivés à ses ponts que le courant emportait, il ne faut pas oublier que sur d'autres fleuves plus impétueux cependant et plus célèbres par les désastres qu'ils ont causés, les ingénieurs du moyen âge en ont jeté de fort difficiles à construire et qui existent encore. Tel est celui d'Avignon fondé en 1177; tel est encore le célèbre pont du Saint-Esprit établi en 1265 [2]; tels sont ceux de Limoges, de Cahors et de Montauban. Quoique l'ouverture de leurs arches soit généralement moindre que celle des ponts actuels, il en est qui mesurent jusqu'à 22 mètres. Dans l'Ardèche même un pont, formé d'une seule arche ogivale de 45 mètres jetée par-dessus un torrent, dessert encore une route.

Ce qui distingue les ponts du moyen âge, outre la forme des arcs,

1. *Album de Villard de Honnecourt,* publié et annoté par Lassus et Alfred Darcel.

2. Sous les Mérovingiens, il existait sur le Rhône un pont sur bateaux dont Grégoire raconte la rupture dans le livre *De la Gloire des martyrs,* chap. LIX.

c'est l'épaisseur de leurs piles et le double plan incliné du tablier, généralement trop étroit pour livrer passage à deux voitures de front, mais muni de gares d'évitement sur les avant-becs et sur les arrière-becs des piles. M. F. de Verneilh a trouvé une ingénieuse explication de ces deux caractères : l'épaisseur des piles et l'inclinaison des tabliers. La construction des ponts au moyen âge, dit-il, n'était point due à l'action du pouvoir central, mais à l'effort d'une ville ou d'une contrée. Il y avait alors nécessité, eu égard au peu de ressources dont on pouvait disposer, de fractionner l'opération en plusieurs années, car on ne trouvait point d'institution de crédit prête à faire les avances de fonds nécessaires à la continuité des travaux. Aujourd'hui, les communes peuvent rembourser par annuités l'argent qu'on leur prête lorsqu'elles entreprennent des travaux dépassant les ressources ordinaires de leur budget; mais alors, au contraire, c'étaient les travaux qui devaient s'exécuter par annuités et suivant l'abondance des recettes. Il fallait en conséquence que chaque portion bâtie d'un pont pût tenir seule. Or, des piles épaisses assez pesantes pour résister à la poussée des arches décintrées pouvaient seules résoudre le problème. Cette poussée d'ailleurs était bien moindre avec des arcs ogives qu'avec des arcs en plein cintre ou en anse de panier. Ainsi, bien qu'une moitié du pont d'Avignon soit détruite, l'autre moitié se tient debout, aussi solide que si l'œuvre était intacte, tandis qu'il suffit de détruire une arche de nos ponts modernes pour que les autres s'écroulent. Un autre motif nécessitait encore l'épaisseur des piles : c'est que les ponts étaient des forteresses en même temps que des routes. On bâtissait des tours sur leurs culées et même en leur milieu, comme le prouve le pont de Cahors. Enfin des raisons d'économie et de sûreté forçaient les constructeurs du moyen âge à donner à leurs ponts la double pente qu'ils affectent. On économisait les matériaux en faisant moins hautes les piles de culée, et on évitait, en outre, des dépenses considérables de remblai pour les chaussées d'accès. Puis, les fleuves dans leurs crues, ne trouvant aucun obstacle à s'épandre dans les vallées, respectaient les ponts que sans cela ils eussent emportés. Cette raison semble tellement plausible qu'à Montauban, où le Tarn est encaissé entre deux rives élevées, le pont est horizontal, et l'écoulement des eaux pendant les crues est facilité par des ouvertures ogivales percées, au-dessus des piles, dans le tympan des arches.

Quant aux routes, le moyen âge s'était d'abord servi de celles dont les Romains avaient sillonné le sol de la Gaule; il les recouvrit souvent avec d'autres matériaux agglomérés, afin d'en réparer l'usure, et il en créa de nouvelles, entretenues par un droit spécial, le droit de

rouage [1], dont nous trouvons le nom dans la liste nombreuse des taxes de toute sorte qui grevaient jadis les marchandises. Ces chemins étaient ferrés comme nos routes actuelles, s'il faut s'en rapporter à ce vers d'un poëte du XIIe siècle :

Or s'an vont nos François tot lou ferré chemin [2].

Les rues de Londres furent pavées à la fin du XIIIe siècle, sous Édouard Ier, qui enjoignit à chaque habitant d'exécuter les travaux nécessaires au droit de sa maison; celles de Paris, au XIVe siècle, devaient être garnies d'un pavage irrégulier, comme le prouve le manuscrit dont nous avons décrit plus haut les miniatures.

Les fontaines, ce luxe des cités modernes, étaient tellement nécessaires pour celles dont nous esquissons la physionomie, qu'on s'en procurait le bienfait au prix des plus grands travaux. Leur forme la plus ordinaire, dans les miniatures, est celle d'une vasque circulaire supportée par une colonne. L'eau y tombe de mascarons fixés à un petit massif amorti au pinacle qui fait saillie à leur centre et descend, par d'autres masques qui garnissent la vasque, dans un bassin polygonal placé sur le sol. L'eau s'y écoule toujours en filets et ne s'épanche jamais en nappe. C'est ainsi que sont encore les belles fontaines de Viterbe et de Pérouse, que l'Italie a été assez heureuse pour conserver et que M. A. Verdier a eu grand soin d'étudier avec toute l'attention qu'elles méritent. Après s'être échappée en gerbes ou en filets, dans les parties supérieures, l'eau s'y épand par des conduits placés à la portée des habitants, après s'être abondamment aérée et débarrassée d'une partie des sels calcaires qu'elle pouvait contenir. Ces fontaines étaient de vrais monuments d'utilité publique, et non d'inutiles bâtisses comme celles que l'on élève aujourd'hui.

La fontaine de Viterbe, élevée au XIIIe siècle, est d'une élégante simplicité; celle de Pérouse est surtout remarquable par les bas-reliefs que Jean de Pise et Nicolas, son fils, ont ciselés dans le marbre du bassin inférieur, et par les statues qu'Arnolfo di Lapo, croit-on, a taillées aux angles de la vasque qui le surmonte. Statues et bas-reliefs forment une de ces vastes encyclopédies comme le moyen âge aimait à en sculpter aux portails des églises, et montrent l'évolution des mois, la Fable, l'Histoire, et la Science figurée par les sept arts de rhétorique.

1. Guérard, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père de Chartres,* introduction. — *Collection de documents inédits.*

2. « Floovant. » *Les anciens Poëtes de la France,* publiés sous la direction de M. F. Guessard.

Nous ne savons si la France posséda jamais une fontaine aussi importante que l'*Opera maravigliosa* de Pérouse, car notre inflexible voirie a détruit la plupart de ces monuments. La belle vasque de l'abbaye de Saint-Denis, aujourd'hui conservée au palais des Beaux-Arts, avec la description des fontaines de Limoges, est tout ce qui nous reste. Aux fontaines de Limoges, un groupe équestre, Constantin ou saint Martin, ou une statue de saint, surmontait les colonnes qui s'élevaient du sein de vasques monolithes si considérables, qu'il fut nécessaire d'ouvrir des brèches dans les murs de la ville pour les y faire entrer.

Lorsque les eaux n'étaient point suffisamment jaillissantes pour alimenter un château d'eau, le bassin où elles se répandaient était souvent surmonté d'une arcade, comme on le remarque souvent en Bretagne, où la piété semble avoir consacré les fontaines en les enserrant dans une crypte, ou en bâtissant une église dans leur voisinage le plus immédiat.

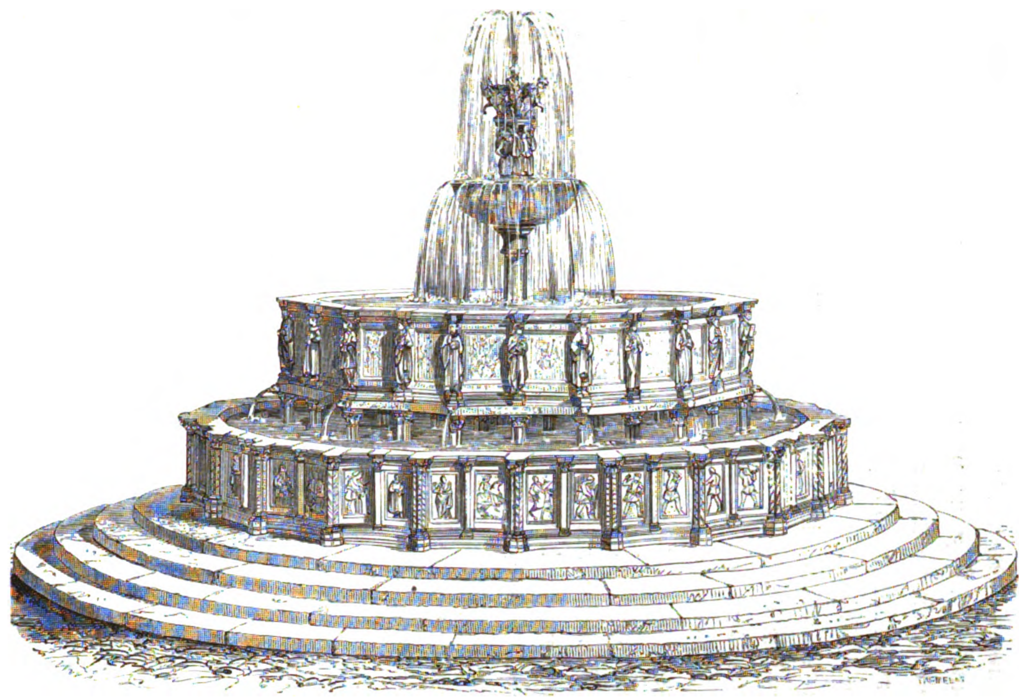
Il fallait des canaux et des conduites pour amener les eaux qui alimentaient les fontaines des villes, et les archives de Périgueux possèdent de curieux détails sur leur construction dans la vieille cité périgourdine.

A Rouen, le « Manuscrit des fontaines, » que possèdent les archives municipales, fait comprendre l'importance que l'on attachait à la distribution des eaux dans une ville qui possède encore deux fontaines du xv[e] siècle.

Enfin, c'est le moyen âge qui a restauré en Italie les aqueducs antiques de la campagne de Rome et qui les a imités en France avec le génie particulier à son architecture. Un aqueduc du xiii[e] siècle montre encore quelques-unes de ses arches dans les faubourgs de Coutances. Des contreforts latéraux y donnent plus d'assiette aux piles qui supportent des arceaux en ogive, tandis que des gargouilles se projetant de place en place sont destinées à déverser au dehors le trop-plein accidentel des eaux.

Dans ces villes alignées, bâties, rendues accessibles, pavées et arrosées, que nous venons de montrer, il nous resterait à examiner les édifices consacrés aux réunions publiques, au négoce, à la justice et à l'instruction, puis les hôpitaux pour les malades et les prisons pour les criminels. Esquissons seulement ceux qui se rapportent plus intimement à la vie civile des anciennes cités.

Tant que les communes du nord de la France luttèrent pour leur affranchissement contre le pouvoir épiscopal ou seigneurial, il leur fut, sinon impossible, du moins fort difficile, on le conçoit, de bâtir ces hôtels de ville que le xv[e] siècle vit s'élever avec tant de luxe au milieu des riches cités des Flandres. Dans l'Italie municipale et dans notre Midi il n'en était point ainsi, car tandis que les bourgeois de Laon se réunissaient tumultueuse-



FONTAINE DE VITERBE

ment sous la halle du marché au son d'une cloche, ceux d'une petite ville du Rouergue, de Saint-Antonin, élevaient un hôtel de ville à l'ombre d'un beffroi dont la cloche pacifique les appelait aux assemblées. Cette antique maison commune se compose : au rez-de-chaussée, d'arcades à jour qui servaient probablement de marché couvert; au premier étage, d'une grande salle éclairée par une claire-voie de douze fenêtres séparées par des colonnes et des pilastres où des statues sont adossées. C'était la salle des réunions. Au-dessus, on conservait les archives dans une autre salle éclairée de trois fenêtres seulement. Tout dans ce « monument » — c'est ainsi que les habitants l'appellent — est simple, rude et fort comme la société qui l'a bâti.

Nous retrouvons le même plan au palais des podestats d'Orvieto. Le palais public de l'ancienne république de Sienne est plus compliqué; il comprend, dans son enceinte et dans ses deux et trois étages, des cours intérieures, une chapelle, la salle du conseil, les archives, probablement le logement du podestat, des magasins et des ateliers, le tout surmonté de terrasses crénelées dominées, sur le côté, par la tour élancée du beffroi, *la Torre della Mangia.*

Cette tour du beffroi, signe matériel et sonore de l'orgueil et de la puissance municipale, caractérise le plus souvent les hôtels de ville, comme ceux de Compiègne, de Gand, de Bruxelles..., constructions que l'art ogival expirant a décorées avec un luxe parfois extravagant et que la gravure a reproduites à satiété sous leurs aspects les plus pittoresques. Parfois la tour du beffroi était isolée, comme à Évreux où elle forme un élégant édifice construit au xve siècle.

Nous avons dit que les arcades du rez-de-chaussée de la maison commune de Saint-Antonin devaient servir de halle; le magnifique hôtel de ville d'Ypres était aussi une halle aux draps et une fabrique. Au rez-de-chaussée se trouvaient, avec les magasins, les ateliers divers pour peigner, carder, teindre, filer et tisser la laine; pour fouler, tondre et lainer les draps ainsi que les serges[1]. A l'entre-sol étaient les magasins de vente, au premier étage s'ouvrait la grande salle des assemblées, au-dessus s'élevait le haut beffroi; le tout bâti et développé de l'année 1200 à l'année 1342.

Dans les petites villes la halle n'était qu'un simple abri dont le toit était supporté par des colonnes en pierre ou des poteaux en bois, ou bien une enceinte, presque fermée de murs, que des arcatures en pierre ou en bois séparaient en plusieurs nefs pour supporter la charpente. La halle de

1. Dans le palais municipal de Sienne il existe encore un foulon banal qui fonctionne depuis le xive siècle.

Cordes, partout ouverte, contient un puits et est garnie au centre d'une estrade destinée aux peseurs et mesureurs jurés. Nous le supposons, du moins, car dans la halle de Conques, village perdu dans les montagnes du Rouergue, nous avons découvert des étalons en pierre de mesures qui datent certainement du moyen âge. Blois possédait naguère une halle fermée du XIIIe siècle. Celle de Clermont est du XVe; sa cloche est enfermée dans une élégante tourelle ajourée à son sommet.

Toutes ces constructions sont généralement fort simples, sans aucun luxe, et n'annoncent le siècle auquel elles appartiennent que par une moulure, un détail presque insignifiant. Aussi, lorsque nous les citons, c'est pour mieux faire voir que si leurs constructeurs ont su se montrer artistes grands et magnifiques dans leurs cathédrales, ils se résignaient à n'être que d'économes architectes dans les bâtisses auxquelles l'utilité pratique faisait une loi de la simplicité. Tout le luxe était réservé pour la maison de Dieu; quant aux nécessités usuelles, ils y satisfaisaient le plus économiquement, mais aussi le plus solidement possible... C'est pourquoi leurs édifices, malgré le temps, l'oubli et les injures des hommes, sont parvenus jusqu'à nous, employés encore aux mêmes usages que leur avaient assignés leurs constructeurs.

Tels sont encore les bâtiments ruraux que les abbayes élevaient sur leurs domaines et qui témoignent de leurs richesses.

Le plus complet exemple d'une ferme bénédictine, de l'établissement rural de ces moines qui défrichèrent la France, est la ferme de Meslay, près Tours, construite par les abbés de Marmoutiers de 1211 à 1227. Un mur d'enceinte continu, garni de contre-forts, muni d'un parapet crénelé et d'une galerie de ronde, défendait les bâtiments contre les coups de main. A ce mur s'appuyaient à l'intérieur les écuries, les étables et les logements, aujourd'hui remplacés par des constructions modernes. Au-dessus de la porte d'entrée, formée de nombreux et robustes rangs de voussoirs, s'élève encore une élégante construction, aux fenêtres ogivales, aux pignons fleuronnés, qui servait de demeure aux religieux venus pour surveiller l'exploitation, ou parfois exilés loin de leurs frères. En arrière, le colombier, ce signe féodal des terres nobles, dressait sa tour; plus loin est la grange, longue halle, plus large que haute, divisée en cinq nefs par quatre rangs de piliers qui supportent la toiture. La large porte cintrée ouverte à l'une de ses extrémités reçoit les charrettes, toutes pleines de gerbes, qui vont se décharger de chaque côté de l'aire où, pendant la mauvaise saison, l'armée des batteurs doit faire résonner les fléaux en cadence.

La grange de l'abbaye de Maubuisson, celle de Vauderland, près

Louvres, bâties d'après le même système, mais divisées seulement en trois nefs par des arcades qui reposent sur deux rangs de colonnes, étonnent encore par leur solidité ainsi que par leurs vastes dimensions. Enfin la grange de Longchamp, au bois de Boulogne, n'est tombée que sous la pioche d'une administration qui méprise souverainement le passé et qui l'eût facilement utilisée avec un peu de bon vouloir. D'autres granges plus petites, conservées en grand nombre dans nos campagnes, et surtout en Normandie, montrent toujours une nef centrale avec deux nefs latérales, dont l'une, percée de portes à chacune de ses extrémités, est consacrée au service des chariots, disposition aussi bien entendue pour la sûreté des récoltes que pour l'économie de la main-d'œuvre.

Si nous n'avions crainte de trop nous étendre sur l'architecture rurale, nous pourrions encore étudier les greniers d'abondance de Vauclair (Aisne) et ceux de Metz, ainsi que la maison des fours banaux de Cluny; nous pourrions même citer une porcherie ogivale, récemment découverte dans la Guyenne, dont l'auge traverse le mur et est desservie extérieurement, suivant les préceptes de l'agronomie la plus perfectionnée [1].

La Bourse de Valence, en Espagne, celle de Bologne, la Ragione de Padoue, le Cambio de Pérouse, le Parloir aux bourgeois à Rouen, ainsi que les Douanes élevées sur le cours du Rhin, à Mayence, à Cologne, à Constance, pourraient nous indiquer encore de quelle façon l'on savait jadis pourvoir aux besoins matériels de la société. Il nous reste à montrer comment on satisfaisait à ses besoins moraux et intellectuels. Nous ne voulons nous occuper ici ni des églises, ni des monastères, mais d'édifices qui servaient à mettre en pratique les principes de la charité, ce lien volontaire entre tous les enfants d'une religion qui a marqué le moyen âge d'une empreinte si profonde. Les hôpitaux, inconnus à la société antique, par cela seul qu'ils existaient sous la société chrétienne du moyen âge, prouveraient, si la chose avait besoin d'être démontrée, que ces temps réputés barbares étaient néanmoins en progrès sur les civilisations antérieures tant vantées. De celles-ci on ne voit que la superficie : la littérature et les arts; tandis que de l'autre on ne veut voir que l'inégalité et les misères.

Si le christianisme cependant vaut mieux que le *jupitérisme*, si le servage est un progrès sur l'esclavage, il faut reconnaître que la société du moyen âge l'emportait sur celle de la Grèce ou de Rome. Il ne faut point se laisser aveugler par les querelles demi-politiques, demi-religieuses

1. Ch. des Moulins, *La plus vieille des étables à Pons*, dans le *Bulletin monumental* de M. de Caumont, vol. XXVI, année 1860.

du temps présent, et l'on doit rendre justice aux barbares qui ont créé un art et une architecture, aux barbares qui ont sauvé et cultivé la littérature antique, aux barbares, enfin, qui nous ont ouvert les portes d'une civilisation dont nous nous enorgueillissons tant.

Ainsi de nos jours quelques membres de la société moderne, les habitants d'Angers, savent fort bien se servir de l'hôpital fondé, de 1153 à 1184, par Henry II d'Angleterre et A. Mathas, sénéchal d'Anjou. Une immense salle, séparée en trois nefs par deux rangs de colonnes légères qui supportent les arceaux d'une voûte élevée, éclairée latéralement par une rangée de hautes fenêtres, y reçoit quatre rangs de lits. Le grand volume d'air compris dans ce vaste vaisseau rend tout système artificiel de ventilation presque superflu, tandis que l'épaisseur des murs s'oppose aux trop brusques variations de température. Dans une autre salle d'hôpital, bâtie d'après le même principe et qui dépend de l'ancienne abbaye d'Ourscamp, près Noyon, il existe deux rangs de fenêtres. Le rang inférieur, garni de châssis mobiles ou simplement de volets, était destiné à l'aérage, tandis que les fenêtres supérieures à châssis dormants suffisaient à donner du jour en abondance.

Pour que l'aspect extérieur de cette salle annonce clairement qu'elle est voûtée et que, si elle présente deux rangs de fenêtres superposées, elle n'est point pour cela divisée en deux étages, ses constructeurs eurent soin de donner extérieurement plus d'épaisseur au mur, à l'aplomb de la retombée de chaque faisceau de nervures, et de réunir ces contre-forts par des arcs correspondants à chaque travée et placés à la hauteur de ses voûtes. La façade se divise donc en une série de grandes arcades fermées par un mur de remplissage où les fenêtres sont percées sur deux rangs. Enfin un grand oculus est ouvert au-dessus des fenêtres supérieures de chaque travée, qui remplit le vide de la voûte et l'annonce à l'extérieur. Ainsi, par un juste accord, la division verticale domine à l'extérieur comme à l'intérieur de cet édifice, robuste du reste et largement assis; s'il eût été coupé par un plancher intermédiaire, la division horizontale aurait dominé, comme elle domine dans les greniers d'abondance de l'hôpital d'Angers. Ce grenier d'abondance, bâti sur caves, et une chapelle qui communique par les galeries d'un cloître avec la salle des malades, sont, avec cette dernière, tout ce qui reste à Angers de la fondation primitive. Des besoins nouveaux, la fantaisie et le mauvais goût ont détruit toutes les constructions accessoires que nous retrouvons dans un autre hôpital, bâti longtemps après, celui de Beaune.

Cette charmante maison hospitalière s'est conservée presque intacte, avec ses mille élégants détails de construction, depuis sa fondation,

en 1443, jusqu'à nos jours. Les « Dames » qui la dirigent portent encore l'ancien costume, de telle sorte qu'on pourrait se croire par instants transporté en plein xve siècle, quand on en parcourt les bâtiments. Depuis la porte d'entrée, abritée sous un dais orné de plombs historiés et garnie de ferrures, merveilles du marteau, jusqu'au préau entouré d'élégantes galeries à jour, jusqu'au puits avec sa ferrure, jusqu'aux toits percés de hautes lucarnes qu'un riche épi en plomb domine, jusqu'aux pavés émaillés de la pharmacie aux arceaux gothiques, jusqu'à la cheminée à large manteau, tout est tel que le chancelier Rolin a pu le voir. Le loqueteau des portes est le même que celui qu'il a touché lorsqu'il venait entendre la messe dans cette grande salle des malades qui se termine par le sanctuaire d'une chapelle, sanctuaire dont une simple claire-voie masque l'entrée. Rien ne peut mieux que cette salle montrer quelle pieuse pensée avait guidé le chancelier de Bourgogne dans la fondation de l'Hôtel-Dieu de Beaune. En présence de cette union intime de la religion et de la charité, il est impossible de croire que le chancelier Rolin, lorsqu'il assistait à la messe à côté des malades accueillis par ses soins, ne dût point songer parfois à cette vision de saint Martin, à qui le Christ apparut revêtu de la moitié de manteau qu'il avait donnée à un pauvre aux portes d'Amiens.

Il fut une maladie horrible qui désola et effraya le moyen âge, et qui fit créer de nombreux établissements de refuge pour les malheureux qui en étaient atteints. Dans presque tous les pays la tradition a conservé le souvenir des maladreries qui y étaient élevées, mais dans aucun on n'a retrouvé des constructions aussi importantes que celles de la léproserie du Tortoir, près Laon. Là, par une singularité étrange, mais qu'explique la crainte que l'on pouvait avoir de propager la maladie dans l'intérieur de la maison, les fenêtres de la salle des malades regardent toutes l'extérieur, tandis que les murs sont à peine percés d'une porte qui communique avec le reste de l'établissement.

Des nombreux colléges qui recevaient au moyen âge les écoliers venus de toutes les nations pour puiser l'instruction dans la célèbre université de Paris, il ne reste rien que quelques plans.

L'atelier de David, ancienne chapelle d'un collége, vient d'être démoli hier aux environs de la Sorbonne; aussi est-ce dans les villes universitaires de l'Angleterre, à Oxford ou à Cambridge, qu'il faudrait aller étudier les grands établissements d'instruction du moyen âge. Ce serait aussi en Espagne, et c'est de là que M. A. Verdier a rapporté le plan du collége de la fameuse université d'Alcala fondée à Hénarès par le cardinal-ministre Ximénès. Ce plan nous montre des cloîtres entourés de

salles pour les cours, avec d'autres salles plus grandes pour les thèses, des préaux séparant les différents degrés d'enseignement, des chapelles et des logements. Enfin Caen possède encore le petit collége où les moines du Mont-Saint-Michel venaient pour étudier, et l'on montre à Orléans la salle des thèses bâtie, au xve siècle, pour l'université qui rivalisa longtemps avec celle de Paris, trop turbulente au gré d'un grand nombre de parents.

Dans cet aperçu des constructions diverses du moyen âge, il nous est souvent arrivé de parler du *hall* des manoirs anglais, mais nous n'avons point eu occasion de parler des grandes salles d'apparat des résidences françaises. C'est qu'il n'en reste réellement plus, comme nous l'avons déjà indiqué. La salle des pas perdus du Palais de Justice de Paris, construite par Jacques de Brosse sur les fondations de l'antique halle du palais de Saint-Louis, nous montre seulement le plan et nullement la décoration de la pièce d'honneur où nos rois faisaient leurs réceptions d'apparat : témoin celle que Charles V fit à son beau-père, l'empereur d'Allemagne. Un festin magnifique, dont un manuscrit contemporain nous a conservé la description avec l'image de l'entremets qui y fut joué, fit asseoir les augustes convives à la table de marbre où les clercs de la basoche montèrent un jour pour créer le théâtre moderne.

Le château d'Angers possède encore une grande salle du xiie siècle, dont le pignon, rebâti au xive, peut nous donner une idée, par son luxe de construction, de celui qui devait présider à la décoration et à l'ameublement de la pièce tout entière. Le sol, surélevé de dix marches, porte trois cheminées immenses, qui occupent presque toute la largeur du pignon et qui, passant au milieu des vastes fenêtres ogivales, vont déboucher au-dessus du toit, parmi les pinacles des contre-forts et les toits des tourelles qui, placées en encorbellement, renferment les escaliers qui servent à accéder aux toitures. A l'intérieur, les montants et les manteaux des cheminées sont chargés de sculptures et d'armoiries; les fenêtres, au réseau compliqué, sont ornées de hauts frontons ajourés, garnis de crochets et de fleurons terminaux, accompagnés de statues abritées sous des pinacles. Enfin une tribune, placée au-dessous de ces fenêtres, repose sur le manteau des trois cheminées et recevait les musiciens chargés d'égayer les repas, tandis que les trois cheminées sœurs chauffaient abondamment la salle.

Une construction religieuse, la salle synodale de Sens, voûtée sur nervures, éclairée de hautes fenêtres ogivales, pourrait encore nous donner une idée d'une halle princière au xiiie siècle. Certes, son vaisseau est grandiose, ses hautes fenêtres sont en exacte proportion avec ses dimen-

sions, ses murs lisses au-dessous des fenêtres sont tout prêts à recevoir la décoration (menuiseries, peintures ou tapisseries) qu'il plaira d'y appliquer, et les meubles qu'on voudra y transporter; mais la nudité de ces murs, le vide de cette enceinte ne peuvent nous indiquer quelles dispositions y auraient été prises pour une de ces réunions de la noblesse que nos rois présidaient soit au conseil, soit au banquet.

C'est ailleurs, en Angleterre et dans une construction moderne, que se trouve, à notre avis, l'ensemble architectonique qui donne le mieux une idée de la majesté royale. Bien que nous n'aimions guère, nous autres Français, ce gothique anglais du xve siècle, sec et anguleux, multipliant les détails à l'infini avec une monotonie désespérante, il nous faut reconnaître que l'éclatant appareil d'un *hall* royal a été réalisé dans le palais de Westminster[1], tel à peu près qu'on l'eût compris sous Henry VII. De plus, si nous comparons la chambre des lords, destinée à mettre le souverain au milieu de l'appareil de sa puissance, avec la salle des États, naguère bâtie au Louvre dans le même but, nous reconnaîtrons que la première satisfait beaucoup mieux que la seconde au programme qui était imposé à toutes deux. Et si nous étudions la cause intime de cette différence, nous verrons qu'elle réside dans ce fait, que l'architecte du palais de Westminster, se préoccupant d'abord de l'emploi de la salle qu'il construisait, lui a subordonné l'extérieur, tandis que l'architecte français a élevé ses façades sans se soucier de ce qu'elles devaient abriter. L'un a suivi les traditions d'indépendance des architectes du moyen âge soumis à une seule règle, la raison, au lieu que l'autre s'est conformé aux errements de l'enseignement académique; nous ne disons point de l'enseignement de l'antiquité, parce que l'antiquité n'est point responsable de toutes les imitations que l'on fait d'elle et parce que l'indépendance et la raison étaient aussi, croyons-nous, la règle des artistes grecs et parfois des constructeurs romains.

Le programme imposé aux architectes de chaque côté du détroit était celui-ci : une estrade pour le trône, d'où le souverain pût parler de haut (estrade de dimensions assez vastes pour recevoir sa maison); des banquettes pour l'assistance officielle et des places parfaitement distinctes pour le public. Nous négligeons ici les conditions particulières qui résultaient pour l'Angleterre de ce que la salle était en même temps affectée

1. Les ornements crénelés, assez ordinaires en France dans toutes les branches de l'art au xive siècle, sont d'une fréquence excessive dans les constructions anciennes et modernes de l'Angleterre. Cette mode est venue de ce que le droit de crénelage était un privilége honorifique accordé par les rois d'Angleterre à qui voulait le payer.

aux réunions de la chambre haute, et nous faisons encore une fois nos réserves quant au style adopté.

Fidèle à la tradition anglaise, la chambre des lords, comme tous les *halls*, est recouverte d'une charpente qui, poussant moins au vide qu'une voûte, n'a nécessité ni colonnettes intérieures engagées dans les murs, ni contre-forts extérieurs. De larges fenêtres, grillagées de nombreux meneaux en pierre, éclairent les murs latéraux à leur partie supérieure. Des peintures historiques occupent la place de celles-ci sur les pignons. Au-dessous règne un grand mur lisse; à l'une des extrémités s'élève l'estrade du trône, entre deux larges baies. En face, une seule ouverture permet aux membres de la chambre des communes de venir à la barre de la chambre haute. Des gradins disposés sur les deux faces latérales de la chambre reçoivent les pairs; quant au public, il occupe une galerie suspendue aux murs, au-dessous des fenêtres, sur les côtés et en face du trône. Ce trône, en bronze doré, garni d'un haut dossier ajouré comme ceux que représentent les sceaux des XIV[e] et XV[e] siècles, portant l'écusson d'Angleterre, est placé entre d'immenses candélabres en bronze, sous un dais magnifique en menuiserie et dont les innombrables sculptures sont peintes de couleurs éclatantes ou dorées et chargées d'armoiries. Tout cet ensemble permanent, solide, d'une richesse merveilleuse, rend pour ainsi dire la majesté royale toujours présente. Des panneaux en menuiserie plus simples que ceux du dais garnissent les murs au-dessous de la galerie; l'emploi du métal dans les supports et dans la balustrade, mais du métal apparent et orné, rend cette galerie légère en même temps que solide, sans qu'elle ait une trop grande importance.

Au Louvre, pour la salle des États, on s'est avant tout préoccupé de l'extérieur dont personne ne se soucie, car il n'est visible que des cours de service. L'on a percé les murs de la vaste salle d'autant de rangs d'ouvertures qu'il y en a aux constructions adjacentes, ces fenêtres n'étant ni plus hautes ni plus larges que leurs voisines placées au même niveau ; puis, le tout a été recouvert d'une immense voûte en berceau, d'une courbe indécise, portant également sur tous les points des murs latéraux et tendant à les pousser au vide. Aussi on leur a donné une épaisseur excessive pour résister à cet effort, de telle sorte que les embrasures des fenêtres sont plus profondes qu'elles ne sont hautes et larges ; par suite la lumière pénètre dans la salle comme à travers des soupiraux, et laisse l'ombre régner dans les parties hautes, en dépit des oculus que l'on a percés à travers le toit et la voûte.

On n'a point voulu indiquer à l'extérieur que la salle était voûtée, on a négligé de montrer qu'elle occupait la hauteur de deux étages, et

comme conséquence immédiate ses ouvertures n'ont plus été en rapport avec ses dimensions et un crépuscule éternel règne dans son enceinte. Au lieu de diviser la voûte en travées ayant leurs points d'appui entre les fenêtres, qui, plus rares et alignées sur un seul rang, eussent pu acquérir les vastes proportions dignes d'un si grand vaisseau; au lieu de reporter sur les vitres les peintures allégoriques qui en eussent égayé la lumière, on a jeté une voûte sans divisions, vaste champ que la peinture n'a point su remplir, que l'on ne sait de quel côté regarder, et que les faisceaux lumineux qui le traversent rendent encore plus sombre. Comme Lebrun et Mansart reprennent toute leur valeur lorsque l'on compare à cette grande surface lisse et nue leurs voûtes si richement divisées, assises sur des corniches si bien décorées de trophées et de figures en ronde bosse ; lorsque l'on rapproche leurs splendides imaginations de ces semblants de cariatides et d'ornements peints qui, à la salle des États, remplacent les corniches absentes et veulent faire croire que l'on a donné à la voûte la forme que précisément elle n'a point reçue, celle d'une voûte à pendentifs!

Ainsi qu'à la chambre des lords, une galerie règne le long des murs latéraux; mais au lieu d'être portée sur des consoles qui eussent formé un riche motif d'ornement, indépendant de toutes les dispositions que l'on eût prises dans la salle, cette galerie s'appuie sur des colonnes qui reposent directement sur le parquet. Lorsque la salle est vide, cette colonnade n'est que lourde; mais lorsqu'elle est occupée par l'estrade du trône, par les bancs des grands corps de l'État, par les tribunes de la cour et du corps diplomatique, ces malencontreuses colonnes, coupées à des hauteurs différentes par des planchers et par des draperies, perdent toute proportion, et manquent leur effet précisément le jour pour lequel elles ont été établies et pour lequel elles devraient surtout être belles. Quant à une tribune pour les dames de la famille du souverain, quant à un orchestre pour des musiciens, il n'y en a point; et pourquoi y en aurait-il, puisque le souverain lui-même n'a ni estrade permanente, ni trône à demeure? Les tapissiers de la couronne bouchent une porte, et par devant ils construisent et drapent le tout pour la circonstance; ils apportent un lourd fauteuil, puis, une fois la cérémonie faite, tout est démonté, empaqueté, emporté, et la salle reste vide et nue sans que l'on sache à quoi elle a pu servir. Rien n'indique que dans ce lieu le souverain d'un peuple puissant entouré de sa cour vient de parler du haut de son trône aux grands corps de l'État assemblés, en présence des représentants de l'Europe. On ne voit qu'une grande salle, froide et obscure, où le jour avare n'entre que par des soupiraux. Mais allez dans les cours intérieures! La

symétrie des bâtiments n'est pas dérangée, et l'architecte satisfait peut se réjouir d'avoir, en crevant un plancher, réuni quelque mille hommes dans un bâtiment disposé pour recevoir plusieurs étages divisés en petits logements.

Partout, il est vrai, le respect exagéré d'une forme extérieure préconçue n'a point fait commettre les fautes que l'on croirait accumulées à plaisir dans le bâtiment de la salle des États, mais il était bon de montrer, par un exemple éclatant, à quel degré est descendu de nos jours le sentiment des lois de l'architecture, si bien comprises par les Grecs et les gothiques. Les premiers, avec un sentiment exquis de la forme et des proportions, se sont servis de la colonne et de la plate-bande, les deux éléments qu'ils avaient seuls à leur disposition, et ont bâti des chefs-d'œuvre dignes d'une éternelle étude. Les seconds, avec une admirable entente des lois de l'équilibre, ont employé la voûte que les Romains avaient trouvée avec discernement, mais dont ceux-ci n'usèrent point toujours.

C'est dans leurs édifices religieux que les architectes gothiques nous permettent d'étudier toutes les conséquences de l'emploi de la voûte; mais dans les constructions civiles et domestiques, où elle n'intervient point, on ne trouve, comme nous l'avons déjà fait observer, aucune des formes auxquelles les premiers nous avaient habitués. Les maisons, en effet, n'étant point voûtées, ne montrent sur leurs façades ni contre-forts, ni pinacles, ni arcs-boutants ; étant séparées en plusieurs étages par des planchers, les fenêtres sont dans leur ensemble plutôt larges que hautes, et lorsque la nature des matériaux permet de les faire carrées d'une façon économique, leur nombre compense leurs dimensions. Pendant les siècles où les escaliers rampent droits le long des murs, à l'intérieur ou à l'extérieur, aucun appendice ressemblant à la tour d'un château fort ne vient s'accoler aux maisons; mais lorsque, plus tard, l'escalier monte en spirale, une tourelle l'enferme et l'annonce à l'extérieur. Quant aux fenêtres de cette tourelle, au lieu de s'aligner au niveau des ouvertures des façades adjacentes, au risque d'être coupées par les marches, elles suivent le rampant de l'escalier et s'ouvrent de toute la hauteur qu'il est permis de leur donner. Les cheminées forment un ornement au-dessus des toits, au lieu d'être sottement dissimulées, comme si c'était une honte que de se chauffer, et parfois leur conduit se projette en dehors, sur les façades, pour laisser plus de place à l'intérieur. Sans avoir la symétrie en haine, et sachant même s'y complaire dans les constructions venues d'un seul jet, les maîtres de pierres d'alors n'en étaient point esclaves, et osaient percer des ouvertures là où elles étaient le plus commodes et

le plus nécessaires. S'ils avaient adopté le système des plates-bandes pour les baies d'une petite portée, ils ne se croyaient pas obligés de ne point clore par un arc celles qui étaient trop grandes, et jamais il ne leur serait venu dans la pensée d'essayer d'un bandeau bâti de plusieurs pierres, lorsqu'il était plus économique, plus solide et plus rationnel d'appareiller un arc.

Nous ne pousserons pas plus loin ce résumé des observations auxquelles peut conduire l'étude de l'architecture civile et domestique du moyen âge. Mais ce que nous avons indiqué peut suffire pour montrer que les gothiques, plus encore peut-être que les Grecs, ont accusé franchement leurs procédés de construction et les nécessités intérieures auxquelles leurs édifices avaient à satisfaire.

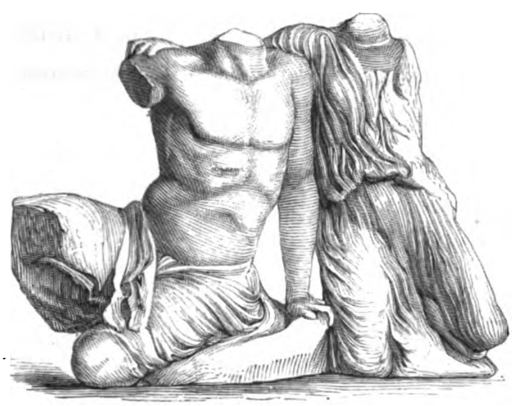
Étant vrais, les uns et les autres ont été grands avec des mérites divers. Aussi c'est à cette école de la sincérité et de la vérité que l'on doit retourner de nos jours, si l'on veut que l'art de bâtir, jadis le premier de tous, remonte au rang d'où il est descendu.

ALFRED DARCEL.



UNE BIOGRAPHIE DE PHIDIAS

PHIDIAS, SA VIE ET SES OUVRAGES, PAR M. DE RONCHAUD[1]



C'est un honneur pour notre siècle que d'avoir eu à un si haut degré l'intelligence de Phidias et de Raphaël. Le plus grand sculpteur de la Grèce et le plus grand peintre de l'Italie ont été vantés, célébrés de mille manières de leur vivant et après leur mort; mais il est permis d'affirmer que ces deux artistes souverains n'ont été bien compris que de notre temps. Il faut en effet, pour apprécier tous les mérites d'une œuvre d'art, être placé à un point de vue où les contemporains ne peuvent se mettre; il faut pouvoir, à distance, rapprocher historiquement les divers styles et reconnaître ainsi l'excellent par une délicate et savante comparaison entre ce qui a précédé et ce qui a suivi. De plus, il est arrivé, pour Phidias comme pour Raphaël, qu'ils ont occupé l'un et l'autre les derniers sommets, de sorte qu'après eux a commencé une décadence inévitable, fatale. Or, quel est le trait caractéristique de toutes les époques en décadence? c'est justement de perdre le sentiment du beau, de croire qu'elles perfectionnent ce qu'elles dénaturent, et de substituer à une grandeur simple et déjà exquise, la recherche et les raffinements du joli. En Grèce, la décadence de la sculpture fut sans doute moins rapide, après Phidias, que ne le fut en Italie celle de la peinture après Raphaël, et cela parce que la tradition a toujours plus d'empire

1. Paris, Gide, éditeur; 1861.

sur les sculpteurs que sur les peintres; mais ces deux grands hommes ont eu des successeurs d'une infériorité incontestable et qui sont devenus de plus en plus indignes de les continuer.

Il était réservé à notre époque de posséder, de comprendre le génie de Phidias, de retrouver en partie et de ressaisir son œuvre à demi ruinée, d'en pénétrer la beauté profonde, la majesté pleine de douceur, la dignité remplie de chaleur et de grâce. Aussi la première biographie de Phidias a-t-elle été composée de nos jours. Platon, Aristote, Aristophane, Plutarque, Diodore, Cicéron, Pline, Arrien, Lucien, Pausanias, Martial, l'empereur Julien, Tzetzès et autres ont parlé plus ou moins longuement de Phidias, mais toujours incidemment. Aucun écrivain de l'antiquité n'a consacré au sculpteur athénien un livre séparé ou même un chapitre spécial; aucun n'a essayé de reconstituer l'histoire de sa vie et de ses ouvrages. C'est de nos jours seulement, après plus de deux mille ans, qu'on s'est occupé de rechercher, à travers tant de siècles, les éléments de cette histoire. Histoire est ici le mot propre, car la vie d'un homme tel que Phidias est plus qu'une biographie, c'est l'histoire de l'art grec à son apogée.

Avant M. de Ronchaud, deux critiques éminents, illustres même, Ottfried Müller à Gœttingue, Émeric David à Paris, avaient publié une biographie de Phidias. Mais celle de Müller, écrite en latin (*De Phidiæ vitâ et operibus,* 1827), était fort peu connue, en France, de ce qu'on appelle le public. Celle d'Émeric David, insérée dans la Biographie universelle de Michaud, était le seul document qui pût être consulté par ceux qui n'avaient pas le loisir de dépouiller les anciens textes et de réunir des renseignements épars dans un si grand nombre d'auteurs. Mais le travail d'Émeric David, fait pour un dictionnaire biographique, était renfermé dans les étroites proportions d'un simple article, tandis que l'ouvrage que M. Louis de Ronchaud a publié vers la fin de l'année dernière est tout un livre, un noble livre, où la richesse du fond le dispute à la beauté de la forme, un livre important par son étendue, par le cercle des études qu'il embrasse, par l'abondance des documents qui s'y trouvent coordonnés, par la vive et chaude lumière qui en rejaillit sur l'œuvre du plus grand artiste que la terre ait connu.

Phidias a été pour l'écrivain le centre rayonnant de l'art grec. Autour de ce héros sont venus se grouper tous les artistes qui ont été ses précurseurs, ses rivaux, ses parents ou ses élèves. On voit figurer, dans le livre de M. de Ronchaud, Pythagore de Rhegium et Calamis, qui ouvrirent le beau siècle de la sculpture en Grèce; Hégias et Agéladas, qui furent les maîtres du grand maître; Polygnote, qui lui enseigna peut-être la pein-

ture; Panœnus, qui était son frère, et qui peignit dans le Pœcile la bataille de Marathon; Polyclète et Crésilas, qui furent ses concurrents au fameux concours d'Éphèse; Alcamène, qui fut un instant son émule; Agoracrite, Colotès et Pœonius de Mende, qui furent ses disciples. Il va sans dire que la grande figure de Périclès traverse tout ce livre, tandis que dans un plan éloigné on aperçoit Aspasie se rendant à l'Aréopage pour répondre aux accusations des ennemis de Phidias, Aspasie puissante de sa beauté et belle de sa douleur.

La première partie du livre de M. de Ronchaud est consacrée aux détails biographiques.

On ne sait pas au juste en quelle année naquit Phidias; mais on place approximativement sa naissance dans la 73ᵉ olympiade, c'est-à-dire de 488 à 485 avant Jésus-Christ, et l'on sait, par l'inscription que l'artiste grava lui-même sur sa statue de Jupiter, qu'il était fils de Charmide, Athénien. Pline nous apprend que Phidias commença par être peintre, *ab initio pictorem fuisse*, et ce fait n'est pas indifférent, il s'en faut, car un sculpteur initié d'abord aux secrets de la peinture devait y contracter une souplesse, une expression et un sentiment de la vie que l'ancienne école éginétique n'avait point connus. Déjà, sous l'administration de Cimon, Phidias avait modelé la Minerve de Pellène, en Achaïe, statue d'or et d'ivoire, et la Minerve de Platée, figure colossale dont la tête, les pieds et les mains étaient en marbre pentélique et le reste en bois doré. On a voulu mettre également au nombre des premières sculptures de l'artiste la Minerve Promachos, autre colosse fondu en bronze, dont nous pouvons avoir une idée d'après les médailles antiques sur lesquelles l'Acropole est représentée. Vêtue de la longue tunique et du péplum, elle élève son bras droit qui s'appuie sur la lance, et présente du bras gauche son bouclier. Haute de plus de vingt mètres, elle dépassait la hauteur du Parthénon, si bien que les navigateurs, après avoir doublé le cap Sunium, apercevaient le bout de la lance et l'aigrette du casque. Mais Ottfried Müller regarde, au contraire, le colosse de l'Acropole comme un des derniers ouvrages du maître. La raison, c'est que Phidias laissa cette œuvre inachevée et que ce fut le graveur Mys qui cisela sur le bouclier le combat des Lapithes et des Centaures. Quoi qu'il en soit, si l'on partage la vie de Phidias en deux époques, comme l'a fait M. de Ronchaud, c'est à la première que se rapportent la Minerve Lemnienne que les habitants de Lemnos avaient consacrée dans l'Acropole d'Athènes, et qui passait, au dire de Pausanias, pour le chef-d'œuvre du sculpteur, sans doute celle que Pline surnomme par excellence *la belle;* puis les treize statues du temple de Delphes qui représentaient Minerve, Apollon, Miltiade et les

héros éponymes des tribus de l'Attique avec des héros fabuleux, tels qu'Érechthée, Pandion, Codrus, Thésée, ensuite un Apollon en bronze, surnommé Parnopien (destructeur de sauterelles), qui était placé dans l'Acropole, le front tourné vers le soleil levant, enfin la Vénus Uranie qu'on voyait à Athènes dans le temple de cette déesse, et une statue de la mère des dieux que Phidias avait sculptée pour le Métroûm d'Athènes.

Comme on le voit, la première époque de cette illustre vie ne nous est connue que par des œuvres dont le souvenir seul nous a été conservé. Aucun fait de la jeunesse de Phidias n'est arrivé jusqu'à nous. Sa biographie proprement dite ne commence qu'au moment où son ami Périclès propose aux peuples de la Grèce de rebâtir à frais communs les sanctuaires détruits par les barbares, et donne l'exemple en faisant décréter par les Athéniens la reconstruction du Parthénon. « L'amitié de Périclès, dit Plutarque, avait mis Phidias à la tête de tous les travaux ; tout reposait sur lui ; il dirigeait tous les artistes, et cependant il en avait de bien grands sous ses ordres. » Phidias avait alors environ quarante ans, si l'on doit placer la construction du Parthénon dans la 83e olympiade, de 448 à 445 ans avant notre ère.

L'histoire de la Minerve d'or et d'ivoire est racontée avec complaisance par M. de Ronchaud; le temple qui était la demeure de la déesse est décrit par lui dans tous ses détails, d'un style pur, élégant, chaleureux et parfois ému. Mais voulant ici retracer en quelques traits la vie de Phidias, nous n'avons pas à analyser la partie esthétique du volume, qui échappe d'ailleurs à toute analyse. Les amis de l'art grec trouveront un grand charme à lire en entier, dans le livre de M. de Ronchaud, ses appréciations savantes et profondément senties. Pour en revenir donc à la biographie pure, nous voyons naître les malheurs de Phidias de sa gloire même. Dans cette Athènes ombrageuse, jalouse, prompte à l'ostracisme, et qui, hélas ! sous tant de rapports, ressemble à la nôtre, il se trouva des hommes qui accusèrent Phidias d'avoir détourné une partie de l'or qu'on lui avait confié pour l'exécution de la statue. Mais l'artiste demanda que l'or employé par lui aux vêtements de la Minerve fût pesé publiquement, et l'accusation tomba ainsi d'elle-même. Les ennemis de Périclès, car c'était lui qu'on poursuivait dans la personne de son ami, c'était lui qu'on voulait frapper dans ses affections, inventèrent alors un autre crime. Ils accusèrent Phidias de sacrilége pour avoir sculpté son propre portrait et celui de Périclès sur le bouclier de la déesse. Bientôt le philosophe Anaxagore, le précepteur de Périclès, fut accusé, comme plus tard Socrate, de nier l'existence des dieux. Puis, « les coups se rapprochant du cœur, » un

poëte comique du nom d'Hermippus accusa Aspasie d'impiété et d'un autre crime, également imputé à Phidias, celui d'avoir reçu dans sa maison des femmes de libre condition pour les prostituer à Périclès. Anaxagore quitta son pays; car comment se défendre contre une accusation de sacrilége, comment prouver qu'on reconnaît l'existence des dieux? Socrate, qui pouvait s'enfuir, se défendit en acceptant la mort, en buvant la ciguë; Anaxagore n'attendit pas la sentence : il s'exila. Aspasie fut sauvée par sa beauté, peut-être par les prières de son amant, qui pour elle descendit jusqu'aux larmes. Phidias faisant tête à l'orage eût compromis Périclès; il sortit d'Athènes et se réfugia en Élide : c'est du moins la version la plus probable, celle que donne Philochore, dans un passage extrait des scolies sur Aristophane. Plutarque, il est vrai, dit que Phidias mourut dans les prisons d'Athènes; mais il paraît plus sûr de s'en rapporter au témoignage de Philochore, qui écrivait cent cinquante ans après les événements qu'il raconte, trois siècles avant Plutarque. Suivant les scolies, Phidias, accueilli par les Éléens, demeura sept ans en Élide et y mourut sous l'archontat de Théodore, 432 ans avant Jésus-Christ, au moment où allait éclater la guerre du Péloponèse. C'est dans l'intervalle de ces sept années qu'il aurait accompli le plus fameux de ses ouvrages, la statue colossale et chryséléphantine du Jupiter Olympien, cette statue qui semblait, dit Quintilien, avoir ajouté quelque chose à la religion publique, tant la majesté de l'œuvre paraissait égale à celle de la divinité même. Ici se présentent bien des obscurités biographiques, et il faut convenir que ni Quatremère de Quincy ni Éméric David ne sont parvenus à les dissiper complétement. Selon Philochore, Phidias aurait été mis à mort par les Éléens, sans doute sous le poids d'une nouvelle accusation de sacrilége. Un adolescent d'une beauté divine, Pantarcès, avait remporté la palme aux jeux olympiques dans la lutte des enfants, à la 86e olympiade. Phidias, follement épris du jeune vainqueur, ne s'était pas contenté de modeler sa statue dans le bois sacré d'Olympie, il l'avait aussi représenté se ceignant la tête d'une bandelette, sur un des bas-reliefs qui ornaient le trône de Jupiter. On lit même dans plusieurs auteurs que Phidias avait gravé sur un des doigts de Jupiter le nom de Pantarcès avec l'épithète de *beau* qui attestait son admiration pour ce jeune homme : Παντάρκης καλὸς. Cette fois, l'accusation de sacrilége aurait été plus grave. Il faut croire qu'il y avait déjà une impiété aux yeux des anciens dans le fait de graver le portrait de Périclès sur le bouclier de Minerve, puisque Phidias avait cherché à dissimuler son audace en ne laissant voir qu'à moitié la figure de son ami; « la main qui pousse la lance et qui passe devant le visage, dit Plutarque, semble mise là tout

exprès pour masquer la ressemblance qui éclate pourtant des deux côtés.» Mais ce dut être une action bien autrement criminelle que d'avoir osé, dans le sanctuaire le plus révéré de la Grèce, sur l'image même du maître des dieux, tracer l'aveu d'une passion qui était, quoi qu'on en dise, regardée comme un vice par les Grecs aussi bien que par nous. Il n'est donc pas impossible qu'une condamnation capitale ait puni un tel outrage à la dévotion et à la pudeur publiques. Mais, d'un autre côté, si Phidias avait péri en Élide d'une mort ignominieuse, comment expliquer les honneurs rendus à sa personne et à sa mémoire par les Éléens? On sait, en effet, que la conservation de l'atelier de Phidias fut l'objet d'une fondation pieuse et que les héritiers de ce grand homme remplirent, de père en fils, pendant plusieurs siècles, la fonction de montrer aux étrangers, comme des reliques vénérables, les instruments dont le sculpteur s'était servi pour modeler son Jupiter. Ces contradictions, au moins apparentes, ont naturellement embarrassé les biographes. Les uns, tels que Meursius, Heyne et Moreri, ont cru Phidias coupable ; les autres, et à leur tête Émeric David et Quatremère, ont vivement soutenu son innocence. Entre ces divers systèmes, M. de Ronchaud a cherché un moyen de concilier le récit de Plutarque avec la tradition de Philochore. Il pense que, des deux accusations portées à Athènes contre Phidias, la première, celle de vol, fut antérieure à son voyage en Élide et en fut la cause; tandis que la seconde, celle de sacrilége, ne fut intentée qu'après son retour d'Olympie. Ce retour, dit l'auteur, regardé peut-être par le peuple comme une bravade, a pu ranimer la haine de ses ennemis qui étaient ceux de Périclès. Peut-être aussi l'orgueil de l'artiste, exalté par la gloire nouvelle qu'il venait d'acquérir et par les honneurs qu'on lui avait rendus en Élide, indisposa les Athéniens déjà blessés de ce que le Jupiter d'Olympie allait éclipser la Minerve du Parthénon. C'est alors qu'on aurait élevé la terrible accusation de sacrilége qui aurait conduit Phidias en prison, où il serait mort. Un fait cité par Plutarque immédiatement après le récit de cette accusation, loin de contredire l'hypothèse de M. de Ronchaud, paraît au contraire la confirmer. Le dénonciateur de Phidias, un ouvrier qui s'appelait Ménon, obtint du peuple une exemption d'impôts et que les stratéges veilleraient à sa sûreté. Or, il est peu probable que le peuple ait rendu ce décret au moment où Phidias et Périclès, proposant de peser publiquement l'or de la statue, venaient de confondre l'accusateur. Il est donc permis de penser que ce Ménon joua un rôle dans la seconde poursuite, et que l'ordre donné aux stratéges de veiller à la sûreté du dénonciateur fut décrété en même temps que l'emprisonnement de l'artiste. Ainsi le récit de Plutarque et celui de Philochore s'accordent sur ce point

essentiel, que Phidias mourut accablé par une accusation de sacrilége ; les deux récits diffèrent seulement dans quelques circonstances, dont la principale est le changement du lieu de la scène.

Ce qui nous paraît certain, c'est que le Jupiter d'Olympie n'est pas antérieur à la Minerve de l'Acropole, comme il faudrait l'admettre si l'on suivait Plutarque, puisque Phidias serait mort, selon lui, dans les prisons d'Athènes sous le coup des accusations successives de ses ennemis. Que Phidias se soit enfui, cela est prouvé par un passage d'Aristophane qui s'accorde avec le récit de Philochore. Dans la pièce de *la Paix*, un des personnages demande « si la Paix était parente de Phidias, pour avoir ainsi disparu avec lui, car *elle-même a fui*, dit-il. — Elle était parente *par la beauté,* » répond le chœur. Maintenant, pourquoi Phidias et la Paix sont-ils regardés par le poëte comme inséparables? c'est ce qu'il nous reste à expliquer au lecteur.

On a vu souvent, dans cette illustre comédie qu'on appelle l'histoire, de grands faits engendrés par de petites causes. Or, si l'on en croit Plutarque, Diodore de Sicile et Aristophane, — et comment ne pas les croire quand il y a concordance dans leurs témoignages? — les malheurs de Phidias furent la première cause ou tout au moins la cause occasionnelle de la guerre du Péloponèse. Diacontide ayant fait passer le décret qui enjoignait à Périclès de rendre ses comptes, celui-ci, qui *avait déplu au peuple dans l'affaire de Phidias,* dit Plutarque, et qui redoutait d'ailleurs l'issue du jugement provoqué contre son ami, souffla le feu de la guerre, *afin d'enflammer ce qui ne faisait encore que fumer,* et de détourner ainsi l'attention des Athéniens. Au moment où Périclès prit cette résolution, hélas ! si imprudente et si malheureuse, Phidias mourut en prison, et le parti hostile à Périclès l'accusa d'avoir fait empoisonner son ami pour se débarrasser d'un complice dont il craignait les révélations !... Ainsi, les disgrâces de Phidias amenèrent les infortunes de sa patrie. Leurs malheurs furent inséparables comme leurs gloires.

Mais que sont devenus tant de chefs-d'œuvre? Quelle barbarie des hommes ou quelle catastrophe de la nature a détruit ces merveilleux colosses dont la disparition n'a laissé aucune trace dans l'histoire? Certains archéologues pensent que le Jupiter et la Minerve furent transportés à Constantinople, où ils périrent lors de la prise de cette ville, au commencement du XIII[e] siècle. Toutefois, comme le fait observer M. de Ronchaud, quand on songe que la seule réparation du Jupiter, quelques années après son achèvement, avait exigé les talents d'un artiste tel que Damophon de Messène, à une époque où l'art était en pleine prospérité, il

devient absurde de penser qu'en un temps de décadence où les procédés de la statuaire chryséléphantine étaient certainement perdus, on a pu démonter, transporter pièce à pièce et reconstruire ailleurs la statue d'Olympie. « Le Jupiter de Phidias a disparu sans témoins, comme un voyageur frappé dans le désert dont on ne retrouve plus le cadavre devenu la proie d'une avidité sauvage ou de la violence des événements, ou comme ce héros fondateur de Rome, assassiné dans une tempête. »

Entre la première et la seconde époque de sa vie, un peu avant d'être appelé par Périclès à l'intendance générale des arts, Phidias prit part au concours qui fut ouvert à Ephèse pour une statue d'amazone. Les artistes qui concoururent avec lui furent Polyclète, le célèbre auteur du *Canon*, Crésilas, l'un des maîtres de la sculpture grecque, puis Cydon et Phradmon, le premier inconnu d'ailleurs, le second, statuaire argien dont on cite d'autres ouvrages, notamment des vaches consacrées à Minerve. Les concurrents furent à eux-mêmes leur juge, et, selon le récit de Pline, chacun d'eux s'adjugea le prix et donna la seconde place à Polyclète, d'où il apparut que Polyclète avait mérité la première. Les éléments nous manquent pour reviser le jugement du concours d'Éphèse. Toutefois, des quelques statues antiques d'amazones qui nous restent, et qui sont des copies, l'une, l'Amazone *blessée* du musée Capitolin, à Rome,— il en existe une répétition au Louvre,— paraît être celle de Crésilas; l'autre, l'Amazone debout, connue sous le nom d'Amazone du Vatican, serait une copie de la figure même que Phidias aurait envoyée au concours. Un archéologue éminent, qui fut aussi un connaisseur délicat, Ottfried Müller, a écrit sur ce sujet une savante dissertation[1]. Il a démontré qu'il existait une ressemblance incontestable entre l'Amazone du Vatican et une pierre gravée antique publiée par Natter, et que nous avons fait reproduire ici pour la curiosité du débat. C'est, il est vrai, la même attitude, c'est un même caractère de formes, un semblable mélange de mollesse féminine et de mâle vigueur. Dans cette figure que Natter a prise pour une Diane chasseresse, Müller voit avec raison une Amazone, et il pense que la statue du Vatican aurait dû être restaurée, non pas avec un arc, mais avec une pique. Il paraît en effet que l'Amazone rassemble ses forces et dispose son corps en équilibre pour s'élancer en appuyant sa pique sur le sol. Maintenant, pour prouver que l'Amazone du Vatican et celle de la pierre gravée sont des copies d'après Phidias, Müller invoque le témoignage de Lucien, qui dit que l'Amazone du sculpteur athénien s'appuyait sur une pique et qu'elle était surtout remarquable par la

1. *Traité de la méthode de graver les pierres fines*, planche XXXI.

beauté de la tête et la forme exquise de la bouche, genres de mérite qui se trouvent au plus haut degré dans la statue du Vatican. Entraîné par le charme d'une de ces hypothèses qui sont le péril et l'attrait des études archéologiques, M. de Ronchaud semble avoir adopté l'opinion d'Ottfried



Müller. Ici nous serons plus réservé. Quand il s'agit d'une sculpture antique, le sentiment est un guide plus sûr que l'érudition[1].

Il est encore une autre question, et des plus graves, sur laquelle nous sommes en dissidence avec M. de Ronchaud : c'est la question de la poly-

1. L'Amazone du Vatican et l'Amazone blessée ont été gravées dans un article de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS : *Un Épisode de la vie de Phidias;* t. IV, p. 129.

chromie, nous voulons parler ici du coloriage extérieur des édifices. Aujourd'hui toutes les restitutions qu'on nous donne des temples antiques sont franchement coloriées. L'érudition a décidé que les triglyphes étaient bleus, que le tympan des frontons et le fond lisse des métopes étaient rouges, que des méandres de diverses couleurs couraient au-dessus de la frise. Quelques-uns veulent même que le peintureur ait passé un badigeon sur les murs de la cella et teinté en jaune ces colonnes dont le marbre pentélique est d'un blanc si doux, d'un ton si finement ivoiré par la nature. Ici, comme dans la question de l'Amazone, le sentiment s'est laissé imposer par l'érudition ; le goût a été vaincu par les textes; la dignité des principes a fléchi devant la brutalité du fait. Mais encore ce fait a-t-il été bien observé? a-t-on retrouvé un temple antique entièrement peint? les traces de coloriage qu'on a remarquées sur des sculptures et sur des triglyphes sont-elles aussi anciennes qu'on le pense? « Le rapport entre la décoration extérieure des temples par la couleur et la statuaire chryséléphantine est évident, dit M. de Ronchaud, et M. Hittorff, à qui l'on doit de curieuses recherches sur l'architecture polychrome, a eu raison de le faire remarquer... » Ce passage nous surprend, et il nous est impossible de le comprendre. Que la statuaire d'or et d'ivoire ait du rapport avec la décoration *intérieure* des temples, rien de plus juste ; mais il nous semble qu'elle n'a aucune relation avec la polychromie *extérieure*. Un édifice peut être polychrome au dedans et monochrome au dehors. La matière multicolore dont se compose l'idole enfermée dans le sanctuaire n'est donc pas un motif d'induction pour le coloriage du portique, des frontons et des métopes... Ah ! c'est une grande question que celle de la polychromie, et l'on ne s'attend pas sans doute que nous la traitions ici en quelques lignes et même en quelques pages. Nous aurons toutefois prochainement à y revenir dans la *Grammaire* que nous avons osé entreprendre, et nous espérons donner alors à M. de Ronchaud des raisons puissantes, peut-être décisives. Pour nous, du reste, les principes passent avant tout, même avant les Grecs. Et cependant qu'on se rassure, nous n'aurons jamais à prononcer ce mot terrible : Périsse le Parthénon plutôt qu'un principe !

Il nous resterait maintenant à mettre en lumière la partie esthétique du livre que nous avons sous les yeux; mais cette partie, nous l'avons dit, échappe à l'analyse. Tous ceux qui aiment l'art grec, en d'autres termes tous ceux qui aiment l'art, voudront lire les brillantes descriptions que fait l'auteur, des marbres de Phidias, ses appréciations chaleureuses, ses rapprochements ingénieux et ses études, d'autant plus difficiles

qu'il fallait repasser ici par les traces de M. Beulé. Ils seront charmés, comme nous l'avons été nous-même, des accents d'une admiration sans pédantisme, d'un enthousiasme sans manière. « J'éprouve un ravissement profond et comme une joie secrète, dit l'écrivain, quand je vois rayonner des statues du Parthénon la vie silencieuse qui les anime. Cette vie n'a rien de violent ni d'exagéré; mais avec une majesté tranquille, elle semble sortir des profondeurs de l'organisme comme d'une source fraîche et pure pour se répandre à la surface des corps avec la beauté et la grâce. »

Nos lecteurs devront lire aussi, dans l'ouvrage de M. de Ronchaud, cette biographie de Phidias dont nous avons essayé de donner un raccourci, biographie obscure et lumineuse tout ensemble, qui fait naître une tentation irrésistible, celle de réhabiliter un si grand artiste, d'enlever les taches qui humanisent son divin génie. En l'écrivant avec conscience mais avec émotion, M. de Ronchaud n'a rien omis de ce qui pouvait justifier son héros, mais il n'a rien dissimulé non plus de ce qui était historique et impossible à nier... Après tout, l'histoire, la grande histoire est un crible où les biographies s'épurent. L'humanité écoute un instant avec complaisance tout ce qu'on lui rapporte sur son compte; souvent même elle prête l'oreille à des commérages; mais bientôt, pressée de reprendre sa marche, elle oublie les défaillances privées pour ne se rappeler que les services publics. Dans la balance où elle pèse les actions des hommes illustres, les petites choses sont emportées par le poids des grandes; elle ne sait plus si Socrate eut des vices, mais elle connaît ses sages discours et sa mort; elle ignore si Alexandre fut un débauché, mais elle se souvient qu'il montra en quelques rencontres une grande âme et qu'à vingt ans il avait conquis le monde; elle ne demandera point s'il est vrai que Phidias et Aspasie prêtèrent leurs maisons aux galanteries de Périclès, mais il lui restera dans l'esprit qu'Aspasie fut une femme adorable et Phidias un artiste sublime.

CHARLES BLANC.



LA GALERIE BUONARROTI

A FLORENCE

C'est un neveu de Michel-Ange Buonarroti qui fut l'héritier de sa fortune et de son nom ; la postérité l'a distingué de son oncle en le nommant Michel-Ange le jeune. A l'époque où il naquit, la république était perdue sans retour, car la plupart des citoyens, façonnés désormais au joug de la dynastie des Médicis, avaient oublié les mœurs antiques de leurs pères. Personne alors n'aurait osé, même en rêve, nourrir l'espérance de voir sa patrie secouer un jour les chaînes dont la tenaient chargée les Médicis et l'Espagne, et se relever majestueuse, le front ceint de l'auréole de la liberté[1]. Cette espérance, le grand artiste l'emporta peut-être dans la tombe; mais il est sûr qu'il la conserva pendant bien des années de sa longue carrière.

A l'époque dont nous parlons, si la liberté n'était plus permise, le vif éclat des lettres et des beaux-arts qui, pendant plus de trois cents

1. Michel-Ange résista toujours aux invitations du grand-duc Cosme Ier de Médicis, qui eut recours à tous les moyens possibles pour induire l'artiste à retourner à Florence. Bien que celui-ci eût aimé à rentrer dans sa patrie, surtout à l'époque où il se vit en butte à la haine et aux intrigues des artistes et des autres employés chargés de la construction de l'église de Saint-Pierre, il ne voulut jamais entendre parler de retour, et répétait toujours que, né citoyen libre, il ne reverrait jamais sa patrie réduite en esclavage. M. Gaye a publié un passage d'une lettre (*Correspondance inédite d'artistes*, etc., t. II, p. 296) écrite par Louis del Riccio à Ruberto di Filippo Strozzi, à Lyon, dans laquelle il dit : « Michel-Ange se recommande à Votre Seigneurie. Tout ce que vous lui avez écrit lui a fait grand plaisir, et il y a puisé grande consolation... Il vous prie de lui donner quelques nouvelles, et de rappeler au roi que si par lui Florence venait à recouvrer sa liberté, il avait l'intention de lui élever à ses frais une statue équestre en bronze sur la place des Seigneurs. » Le grand homme conservait encore ces illusions lorsque déjà, depuis quatorze ans, la république avait été étouffée par les armes impériales et papales, et que la tombe s'était fermée sur elle.

ans de régime démocratique, avait grandi dans Florence pour se répandre sur le monde entier qui sortait alors de la barbarie, jetait encore ses rayons, pâles il est vrai, mais toujours agréables, sur la population soumise et amollie. Près d'un siècle s'était écoulé depuis que les étrangers qui visitaient la célèbre cité de l'Arno restaient stupéfaits de l'aspect singulier de cette république de marchands. Maintes fois, tandis qu'ils demandaient des nouvelles d'un personnage qu'ils avaient connu ambassadeur dans quelque cour de l'Europe, on leur montrait une boutique dans laquelle le bon citoyen, après avoir rempli avec scrupule, avec fermeté, avec dignité, ses fonctions diplomatiques au service de sa patrie, retournait aux occupations habituelles de sa vie, à l'exercice de l'industrie à laquelle il devait sa fortune. Il était marchand, à la vérité, même il ne dédaignait pas un travail manuel; mais, lorsque les heures destinées aux affaires étaient passées, il rentrait dans son palais ou dans sa villa, monument magnifique et imposant élevé par des artistes de premier ordre, tels que Brunellesco, Michellozzo, le Cronaca, etc., palais ou villa dont les vastes salles étaient décorées de bibliothèques, de galeries qui de nos jours feraient l'orgueil d'un prince. Civilisation prodigieuse qu'aucun peuple n'a jamais égalée, et qui, pour s'être répandue et avoir pénétré dans toutes les classes de la société, même jusque dans ce que nous appelons le *menu peuple* (ce qu'un philosophe nommerait le *substratum* de la société), restera à jamais comme un phénomène des plus singuliers dans l'histoire des nations modernes!

J'essayerai d'expliquer ma pensée en indiquant deux faits seulement entre mille qui se présentent à mon esprit.

Marsile Ficin, le restaurateur de la philosophie platonicienne et le premier traducteur des œuvres complètes du divin philosophe, raconte, dans une lettre adressée à un savant étranger, que la jeunesse florentine accourait en grand nombre à ses leçons; il nomme même l'un après l'autre, avec un juste orgueil, ses principaux auditeurs. D'où il résulte que les familles marchandes de la ville étaient presque toutes représentées à cette école. Or, avec nos mœurs, ne serait-il pas ridicule et presque moralement impossible de supposer que ceux qui doivent diriger des fabriques de drap, de soierie, que ceux qui sont à la tête d'une banque, d'une teinturerie, s'en iraient écouter les leçons les plus abstruses, propres à transporter l'esprit humain du monde des affaires et du positif dans les régions de l'idéal et du fantastique? Ne regarderait-on pas comme absurde ou comme fou un de vos *accumulateurs* de millions, de vos notaires, de vos banquiers ou agents de change, si, au lieu d'aller à la Bourse, il se rendait à la Sorbonne ou au Collége de

France pour y étudier la philosophie de Descartes ou de Hegel? C'était cependant ce qui se passait à Florence, comme aussi il y était vrai que l'homme gagnant sa vie par un travail manuel sentait le besoin d'ennoblir son esprit par une certaine instruction, et de mettre chaque jour un sou dans sa tirelire, afin de pouvoir acheter de *maître* Giotto ou de *maître* Domenico une Madone, moins pour satisfaire sa dévotion que pour contenter son désir de posséder une œuvre d'art. On conserve encore dans nos bibliothèques plusieurs écrits dictés par de simples artisans, et entre autres une histoire ou chronique florentine composée par un cordonnier au xive siècle. On trouve aussi de très-fréquents exemples de la vanité des hommes du peuple pour leur arbre généalogique. Ajoutez à tout cela l'exquise politesse des manières, la douceur et la pureté de la langue, et un esprit naturel qui faisait penser à l'atticisme des anciens Athéniens, et vous comprendrez comment, malgré le despotisme qui, pendant près de trois siècles, a opprimé le peuple florentin, sa civilisation n'ait pu être effacée de ses mœurs.

Au temps où vivait Buonarroti le jeune, les choses étaient bien changées. Les Florentins, exclus depuis longtemps de toute participation à la politique, étaient aussi en décadence sous le rapport matériel. Les grands-ducs, qui, pendant la première ou la seconde génération, n'avaient pas entièrement abandonné leurs occupations commerciales, voulant plus tard se mettre au niveau des autres souverains de l'Europe, commencèrent à peupler de courtisans leurs somptueux salons. Et c'est pour cela qu'ils allèrent recruter dans les anciennes boutiques les hommes appartenant aux plus riches familles, et en firent une légion de marquis, de comtes et de chevaliers; c'est par la même raison que depuis lors, oubliant les affaires, ils ne pensèrent plus qu'à se donner du bon temps, vivant au milieu des plaisirs, des fêtes et des jouissances que procurent les lettres et les beaux-arts.

Le jeune Buonarroti, qui appartenait à une famille sur laquelle la renommée de son oncle reflétait une splendeur immense, possesseur d'une fortune honorable, fut élevé en gentilhomme, et acquit bientôt la réputation d'un esprit des plus cultivés. Non content d'avoir été *consul* et *archiconsul* de l'Académie florentine, il en fonda une particulière dans sa propre maison, afin de répandre le goût des antiquités nationales dont il eut la noble ambition de former une précieuse collection. Il cultiva la poésie avec succès, et, outre plusieurs drames publiés à l'occasion de certaines fêtes, il composa la *Fiera* et la *Jancia*, qui ont été réimprimées de nos jours. La première a la forme d'un drame; elle est divisée en cinq journées, et il y a plusieurs centaines de personnages réels

ou allégoriques de tout sexe et de tout âge; c'est un travail *sui generis* qui occupe huit cent soixante-neuf pages contenant chacune quarante-deux vers. Celui qui la croirait une imitation du théâtre espagnol serait dans l'erreur. La seconde est une comédie *rustique* regardée comme le chef-d'œuvre d'un genre dans lequel, pendant le xvie siècle, l'Académie de Sienne s'était rendue célèbre, et forme la base principale de la réputation de notre écrivain. Mais, à mon avis, ce poétique bijou lui donne moins de droits aux éloges et à la reconnaissance de la postérité que la fondation de la galerie Buonarroti qui, par un bonheur singulier, est parvenue intacte jusqu'à nous.

Les voyageurs qui passaient par Florence, conduits par des domestiques de place, allaient visiter l'ancienne maison de Michel-Ange. Ils y admiraient des peintures, quelques dessins, et plusieurs objets curieux que la tradition disait avoir appartenu au grand artiste; mais il n'était permis à personne de voir l'inestimable trésor des manuscrits enfermés dans de vieilles et massives armoires.

L'Allemand Gaye, qui publia, il y a environ vingt ans, un ouvrage estimable intitulé : *Correspondance inédite d'artistes*, n'était pas le seul à porter plainte contre le propriétaire de ces précieux documents. Mais celui-ci, gardien féroce, s'obstinait à les tenir enfermés, et se montrait aussi inexorable que le dragon du jardin des Hespérides. Ce commandeur Buonarroti, bien qu'il fût fils de Philippe Buonarroti, l'ami de Robespierre et des conventionnels, l'enthousiaste défenseur des droits et de la liberté du peuple, s'était néanmoins fait honnir de tout le monde à cause des opinions antibérales qu'il avait professées après la restauration de 1849, pendant qu'il était ministre de l'instruction publique. Mais lorsque, neuf ans plus tard, il entendit la mort frapper à sa porte, l'honorable gentilhomme voulut se réhabiliter dans l'opinion publique, en léguant à la ville de Florence la maison Buonarroti avec les trésors artistiques et littéraires qui s'y trouvaient. Que la postérité lui soit à jamais reconnaissante de ce bienfait! Toutes les fois qu'on prononcera son nom, on se souviendra de ce vers :

Un bel morir tutta la vita onora.

Mais le digne commandeur, dictant ses volontés pendant l'intensité de sa maladie, ajouta à son testament, trois jours avant de mourir, une clause en vertu de laquelle la publication de tout document ou dessin existant dans la galerie était défendue. Selon le bon sens, cette prohibition était un acte de barbarie digne du moyen âge. Je n'ai pas ici l'in-

tention d'examiner juridiquement si la clause doit être considérée comme nulle, à l'égal de celles que la loi appelle *malhonnêtes* dans les contrats, et partant inexécutables. D'ailleurs la ville de Florence, légataire de Buonarroti, a dû soutenir un procès que lui ont intenté ses héritiers naturels, et, pour ne pas s'engager dans un dédale de chicanes, elle a préféré leur payer quelques milliers d'écus. La ville peut donc se considérer comme doublement maîtresse de la galerie, et permettre que les manuscrits soient rendus publics. Observons, en outre, que l'on doit toujours interpréter les lois selon l'esprit et non selon la lettre. « Quel était, en effet, le but dans lequel le commandeur Buonarroti faisait don de la galerie et des archives de sa famille à la ville de Florence? écrivait, il y a quelque temps, M. Charles Milanesi (*Archivio storico italiano*, tome XIII). Sans aucun doute il voulait ainsi pourvoir à leur conservation. Et quel meilleur moyen de conservation que leur reproduction par la presse? Ces pièces, déposées aux archives publiques, seront, il est vrai, plus aisément protégées contre les larcins ou contre la dispersion, mais ne seront pas, pour cela, complétement exemptes de tout accident fortuit, tandis que, une fois publiées, leur reproduction nous dédommagerait, même au cas où, par un désastre quelconque, les originaux viendraient à être détruits. »

Nous remercions le gonfalonier, le bibliothécaire de la Laurenziana et le directeur des musées publics, que le testateur déclare gardiens perpétuels de ce legs, de n'apporter aucun obstacle à la publication de documents qui peuvent permettre à quelque profond et élégant écrivain, non-seulement de composer une véritable et complète vie de Michel-Ange, mais encore de mettre en lumière une longue et glorieuse période de l'histoire de l'art en Italie.

Pour donner une idée de l'importance de ces documents, je ferai remarquer qu'il s'y trouve deux cent soixante-treize lettres de Michel-Ange, toutes inédites, sauf quarante qui ont été publiées d'une manière incorrecte. Il y a une lettre de Daniel Ricciarelli de Volterra, très-remarquable en ce qu'elle porte la dernière signature de Michel-Ange, écrite trois jours avant sa mort. Ce qui est peut-être plus précieux encore quant à l'importance historique, ce sont les lettres des artistes et des hommes illustres de ces temps-là, adressées au grand maître, et qui portent les noms suivants : Bartolomeo Ammannati, Baccio d'Agnolo, Valerio Vicentino, Agnolo Bronzino, Giuliano Bugiardini, Tommaso de' Cavalieri, Tiberio Calcagni, Ascanio Condivi, Francesco d'Olanda, *peintre en miniature*, Federigo di Filippo, surnommé Frizzi, Andrea Ferrucci, Francesco Granacci, Vittorio Ghiberti, Leone Leoni, Baccio da Montelupo, Sebastiano

del Piombo, Pietro Urbano da Pistoja, Il Piloto, *orfèvre*, Il Rosso Fiorentino, Giovan Francesco Rustici, Andrea e Jacopo Sansovino, Francesco da San Gallo, Il Tribolo, Giovanni da Udine, Benvenuto della Volpaja, Giorgio Vasari, — tous artistes. Il y a ensuite des lettres de Vittoria Colonna, de François Ier, roi de France, de Catherine de Médicis, de Cosme Ier, de Pierre Soderini, de Benedetto Varchi, etc.

Ajoutez à ces documents beaucoup de pièces concernant les principaux ouvrages de Michel-Ange, ainsi que le manuscrit autographe de ses poésies dont un grand nombre sont encore inédites. Il n'est pas douteux que tant de matériaux inconnus jusqu'ici donneraient à la vie de Michel-Ange un aspect nouveau, qu'elle serait purifiée de toutes les erreurs que les écrivains ont commises, soit par ignorance, soit par malice.

Parmi les objets d'art, il faut remarquer une première esquisse du *Jugement universel* [1], une tête de Cléopâtre, une étude du torse du Christ pour le groupe de la *Pietà*, plusieurs études anatomiques de chevaux, une très-précieuse ébauche en cire de la statue de David, un bas-relief en marbre représentant une bataille, ouvrage fait par l'artiste à l'âge de quinze ans, et dont il se souvenait avec complaisance dans sa vieillesse; un modèle de la façade de Saint-Laurent, et environ deux cents dessins d'architecture.

Je n'ai pas l'intention de faire ici un inventaire de tout ce qui se trouve dans cette maison qui deviendra désormais, pour les Italiens comme pour les étrangers, le but d'un pieux pèlerinage. Aussi ne vous ai-je rien dit des antiquités étrusques, grecques et romaines, dont une chambre est remplie, ni des tableaux qui se trouvent dans une autre. Ce sont pourtant des tableaux de grand prix, parmi lesquels se font remarquer un portrait de Michel-Ange attribué au Bugiardini, et un autre d'une grande beauté, peint par Marcello Venusti. Mais je ne saurais clore cette description très-sommaire sans vous parler de la galerie elle-même, c'est-à-dire de l'édifice, qui a une importance éminemment artistique. Apparemment, Buonarroti le jeune, qui se disait amateur et connaisseur en fait d'art, n'altéra pas sensiblement la forme de la maison de ses ancêtres, au moins la forme qu'elle avait vers la fin du xve siècle. Elle n'a pas l'austère majesté des constructions du temps de Brunellesco, mais les lignes en sont sveltes, simples et gracieuses. Les pièces sont étroites, mais celle qui porte le nom de Michel-Ange a une forme d'une beauté exquise. C'est un parallélogramme divisé en compartiments sur les

1. Une seconde étude pour cette peinture célèbre se trouve dans le cabinet de M. Émile Galichon. (*Note de la Rédaction.*)

parois ainsi que sur le plafond. J'ai lu je ne sais plus dans quel vieux livre que Buonarroti lui-même en donna l'idée à l'architecte, qui l'exécuta sous sa plus stricte surveillance. Il eut la pensée de faire concourir tous les maîtres les plus distingués de son siècle à honorer la mémoire de l'artiste immortel; c'est pourquoi on voit réunis dans un très-petit espace les ouvrages des esprits les plus remarquables, de sorte que ce salon peut être considéré comme une galerie représentant l'état de la peinture toscane au commencement du XVIIe siècle. Examinons d'abord les tableaux qui ornent les parois. Anastase Fontebuoni a représenté Michel-Ange à Bologne, paraissant comme ambassadeur de la république florentine devant le pape Jules II, avec lequel il se réconcilie; Jacques Biliverti l'a peint au moment où il reçoit un message du sultan Bajazet, l'invitant à se rendre à Constantinople pour y construire un pont à Péra; Jacques d'Empoli l'a représenté offrant à Léon X le dessin de la chapelle de Saint-Laurent; Matteo Roselli nous le montre comme commissaire des fortifications de Florence au temps du siége; Michel-Ange reçu à Venise par le doge Gritti forme le sujet d'un tableau de Valerio Marucelli; enfin le pape Paul III, visitant l'atelier de l'artiste pour lui commander de peindre le *Jugement universel,* à servi de sujet à Fabrizio Boschi. Dans le huitième compartiment, Michel-Ange montre à Paul IV le modèle de la coupole du Vatican, peinture de Dominique Passignano; dans le neuvième, on voit Michel-Ange méditant et écrivant ses poésies, œuvre de Cristoforo Allori et de Zanobi Rossi; dans le dixième enfin, Michel-Ange, la toque sur la tête, est assis en présence du prince Ferdinand qui, par respect, se tient debout, la tête découverte, ouvrage de Côme Gamberucci.

Les peintures du plafond, divisé aussi en compartiments, ont trait aux vertus de Michel-Ange exprimées par des figures allégoriques. Voici les noms des peintres qui les ont exécutées : Agostino Ciampelli, Nicodemo Ferruzzi, Gismondo Coccapani, Cavalier Corradi, Tiberio di Santi di Tito, Giambattista Bigio, Pugliani, Giovanni da San Giovanni, Zanobi Rossi, Artemisia Gentileschi, Francesco Bianchi, Jacopo Vignali, Guidoni.

Avant de terminer cette courte notice, je veux, pour être agréable au public français et lui donner un avant-goût des documents intéressants contenus dans cette collection, publier le texte original d'une lettre que Michel-Ange écrivit à François Ier, roi de France, par qui, noble illusion qui honore son bon cœur, il espérait encore voir rétablir la vénérable république florentine.

Voici la lettre ; c'est une de celles qui sont inédites :

Michel-Ange Buonarroti à François Ier, roi de France[1].

« Sacrée Majesté, — Je ne saurais trop admirer la faveur que m'a
« faite Votre Majesté en daignant écrire à un pauvre artiste comme moi,
« et, ce qui me touche plus encore, s'enquérir de ses affaires, choses bien
« peu dignes de votre nom. Mais, quoi qu'il en soit, que Votre Majesté
« sache que depuis très-longtemps je désire la servir, et que si je n'ai
« pu le faire encore, ce sont les contrariétés que j'ai rencontrées en Ita-
« lie dans l'exercice de mon art qui m'en ont empêché. Me voici devenu
« vieux, et, pendant le peu de temps qui me reste à vivre, ce que j'ai
« tant désiré faire pour Votre Majesté, comme je l'ai dit plus haut, je
« tâcherai de l'effectuer, c'est-à-dire d'exécuter pour vous un ouvrage
« en marbre, un en bronze et une peinture; et si la mort vient inter-
« rompre ce désir que j'ai au cœur, et qu'on puisse sculpter ou peindre
« dans l'autre vie, je ne manquerai pas de le faire là où l'on ne vieillit
« plus. — Rome, le XXVI avril MDXLVI.

« De Votre Majesté Très-Chrétienne le très-humble serviteur,

« MICHEL-ANGE BUONARROTI. »

J'ai voulu dans cet article, non pas épuiser la matière, mais faire connaître aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, en quelques pages, le haut intérêt attaché à l'acquisition faite par la ville de Florence. Tous les objets précieux que je viens d'énumérer étaient exposés, vu l'ignorance et l'esprit mercantile des temps, à être dispersés au grand dommage de l'Italie, pour que plus tard, comme il en a été de tant d'autres, on les retrouvât dans les pays étrangers, formant le plus bel ornement des musées publics et des collections particulières.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.

1. *Michel'Angiolo Buonarroti a Francesco Ire, re di Francia.*

« Sacra Maestà,—Jo non so qual sie più la grazia o la maraviglia che Vostra Maestà
« si sie degnata scrivere a un mio pari, e più ancora a richiederlo delle sua cose non
« degne, se non altro, del nome vostro. Ma come si siano, sappi Vostra Maestà che
« molto tempo è che ho desiderato servir quella, ma per non l'avere avuto a proposito,,
« come non è stato in Italia, all'arte mia, non l'ho potuto fare. Ora mi trovo vecchio e
« per qualche spazio di vita quello che ho desiderato, come è detto, più tempo di fare
« per Vostra Maestà m'ingegnerò metterlo a effetto, cioè una cosa di marmo, una di
« bronzo, una di pictura; e se la morte interrompe questo mio desiderio, e che si possa
« sculpire o dipignere nell'altra vita non mancherò di là dove più non s'invecchia. —
« Di Roma il giorno XXVI d'aprile MDXLVI.

« Di V. Chr^ma^ Mª Humill. S^re^. MICHEL'ANGELO BUONARROTI. »

LIVRES D'ART

ANNUAIRE DES ARTISTES ET DES AMATEURS, *publié par* Paul Lacroix. — *Paris*, veuve Renouard, 1862.

Il y a trois ans que M. Paul Lacroix a eu l'idée de publier un *Annuaire des Artistes et des Amateurs*, et il faut croire que cette idée était bien venue, puisque l'auteur continue sa publication en la rendant de plus en plus importante et volumineuse. Que de choses, en effet, ne peut-on pas dire dans un Annuaire qui seraient ou paraîtraient ailleurs déplacées! Une Revue est trop collet-monté pour descendre à l'utilité d'un almanach. Donner aux amateurs les adresses des artistes, et aux artistes les adresses des amateurs, tracer à un pétitionnaire l'ordre et la marche qu'il doit suivre pour perdre son temps le plus gaiement possible, lui indiquer la filière des bureaux, la hiérarchie administrative, les chefs qu'il doit visiter et les titres qu'il leur donnera en les saluant; enregistrer les ouvrages d'art qui sont venus au monde dans l'année, dresser la liste des académiciens récemment enterrés et dont le public aurait déjà oublié la mort, offrir un guide aux curieux en voyage, faire un petit journal de la librairie à l'usage des amateurs, noter les procédés, inventions et découvertes qui viennent chaque année grossir le bagage de la civilisation..., tout cela constitue une besogne extrêmement utile qui ne trouve sa vraie place que dans un Annuaire. Il existe même aujourd'hui beaucoup d'esprits positifs, grands contempteurs des idées, qui volontiers borneraient à ces renseignements leur curiosité et leur instruction. M. Paul Lacroix n'a pas travaillé seulement pour ces humoristes, et nous l'en félicitons; il a pensé qu'un peu de littérature ne faisait jamais de mal, qu'à ces nomenclatures arides, à ces actes de naissance et de décès, à ces listes alphabétiques d'académiciens et d'auteurs, à ces catalogues d'ailleurs si profitables, il n'était pas inconvenant, ou plutôt inconvenable, de mêler quelques articles de goût. C'est pour cela qu'il a inséré dans son Annuaire une appréciation de l'art et des artistes en 1861 par M. Victor Fournel, appréciation intéressante et qui le sera bien plus encore au fur et à mesure qu'elle vieillira. Qui sait, en effet, ce que penseront nos neveux en ces matières, et s'ils n'adoreront pas ce que nous avons brûlé, comme nous brûlons ce que nos pères avaient adoré? D'autres morceaux ont été publiés dans l'*Annuaire*, qui pourraient figurer dans le plus grave des recueils : une étude élevée et savante de M. Michiels sur le portrait dans l'antiquité ; quelques pages bien senties de M. Dauban sur cette famille de quakers que Benjamin West a représentée d'un pinceau si puritain, et qui était sa propre famille; une précieuse *Note sur le coloris* par M. Couder, de l'Institut, un des membres les plus spirituels de l'Académie des beaux-arts, un peintre qui a appris à bien dire; enfin, le journal de M. de Monconys

pendant son voyage en Italie, en 1664, pièce curieuse exhumée, par M. Lacroix, de la poussière d'un vieux livre oublié.

Chose étrange! il y a de nos amis qui ont trouvé hors de propos qu'on eût mêlé de l'agréable à l'austérité d'un Annuaire. Nous ne sommes point de leur avis, bien s'en faut. La grâce, Dieu merci, n'est déplacée nulle part. Il nous semble même qu'elle est surtout de mise dans ces livres qu'alourdit le poids des faits, et où l'on regarde si souvent comme un devoir de se rendre ennuyeux sous prétexte d'être encore plus pratique. Il nous souvient, à ce sujet, d'un mot que nous disait, il y a vingt ans, un homme étincelant d'esprit, Henri Delatouche : il s'agissait de raccourcir un article, et je proposais, moi naïf, d'enlever ce qu'on y avait ajouté uniquement pour égayer la chose : « Mon jeune ami, me dit le vieux journaliste, *ne touchez pas à la grâce,* elle n'est jamais de trop. » CH. B.

La *Gazette des Beaux-Arts* a déjà fait connaître à ses lecteurs les richesses de la galerie de M. Goupil; mais cette collection est de celles qui se renouvellent sans cesse, si bien que, depuis le jour où l'un de nos collaborateurs en a parlé pour la première fois[1], la physionomie de l'exposition de la rue Chaptal s'est profondément modifiée. Les salons de M. Goupil montrent donc aujourd'hui, à côté de tableaux que la critique a déjà jugés, quelques œuvres tout à fait inédites.

Le public a depuis longtemps fait connaissance avec l'*Alcibiade chez Aspasie* de M. Gérôme, *le Hallebardier* de M. Meissonier, les scènes familières de M. Toulmouche, la *Marie Stuart* de M. Schutzenberger, et les compositions historiques de M. Hamman. La plupart de ces peintures ont figuré aux Salons de 1859 et de 1861, et malgré l'adage qui prétend que les choses répétées ne sont point déplaisantes, il ne nous paraît pas à propos de redire une fois de plus ce qui a déjà été dit de ces tableaux. Courons donc tout de suite aux œuvres nouvelles.

M. Édouard Dubufe — nous ne commençons pas par les dieux — expose un tableau sentimental qui réussit beaucoup trop. On y voit une jeune dame en robe de satin qui, accompagnée d'un petit garçon vêtu de velours, pénètre dans le taudis d'une famille indigente, et distribue à une mère éplorée, à de pauvres enfants en haillons, des vêtements, du pain et de bonnes paroles. Nous approuvons fort le sentiment qui pousse cette généreuse dame à venir en aide à ceux qui souffrent; mais, au risque de blesser quelques âmes tendres, nous oserons dire que les gestes, les attitudes, l'expression des visages, tout est d'une fadeur suprême dans le nouveau tableau du portraitiste à la mode. L'exécution, d'une propreté irréprochable et reluisante, est molle et incertaine; elle n'accuse aucune forme, elle n'exprime aucun dessin intérieur. M. Édouard Dubufe ne rachète pas par le sentiment les défaillances de son pinceau : sa peinture doucereuse est à l'art véritable ce que le *Merci, mon Dieu!* de l'Ambigu est à l'émotion sincère du drame éternel.

Les autres artistes dont M. Goupil a réuni des tableaux parlent une langue plus intelligible à notre critique. Ici ce sont des scènes hongroises de M. Pettenkofen, un nom nouveau qui s'est fait jour à l'exposition du boulevard des Italiens, un observa-

1. Voir la *Gazette* du 1er juillet 1860, t. VII, p. 46.

teur exact des réalités exotiques; là ce sont les œuvres des petits maîtres français, et entre autres de M. Édouard Frère, dont on nous montre une peinture exceptionnelle. Les amis de M. Frère lui conseillaient depuis longtemps de sortir des *Intérieurs* où se complaît sa fantaisie, et d'aller respirer un peu au grand air. C'est ce qu'il a fait. Il a représenté une sorte de cour rustique dont les hautes murailles grises sont abondamment tapissées de vigne vierge et de plantes grimpantes; au coin est un puits au bord duquel se penche un enfant vêtu de bleu, qui suit du regard la pierre qu'il a lancée, ou qui s'amuse à faire des ronds dans l'eau, comme le marquis dont a parlé Molière. Il se dégage du mélange des gris rouillés de la pierre, des verdures qui s'accrochent au mur, des tons neutres du terrain, et enfin du costume bleuâtre de la figurine penchée auprès du puits, une harmonie discrète, heureuse, et tout à fait nouvelle dans l'œuvre de M. Édouard Frère, qui s'était attardé jusqu'à présent dans des colorations jaunâtres et monotones.

La galerie de la rue Chaptal renferme aussi plusieurs ouvrages de M. Oswald Achenbach, et notamment une grande vue du môle de Naples, qui n'est pas celle qui a été exposée en 1859, mais qui pourrait presque lui servir de pendant. Ce vaste paysage emprunte sa poésie à une lumière qui, comme celle du ciel méridional, bleuit dans les ombres. Il est étrange que ces perspectives, toutes baignées de transparences et de rayons, nous viennent de Dusseldorf, c'est-à-dire d'une académie où l'on comprend si peu le paysage.

C'est de Dusseldorf aussi qu'est venu M. Knaus, ce peintre habile dont la *Gazette des Beaux-Arts* parlait l'autre jour encore à propos de la gravure de son tableau de *la Cinquantaine*. La collection de M. Goupil possède de lui une œuvre inédite, sinon tout à fait nouvelle, car elle est datée de 1860 : c'est *le Baptême*, et nous devons ici en dire quelques mots.

La scène se passe chez un riche paysan des campagnes du duché de Bade. Un enfant est né dans la maison désormais heureuse, et il s'agit de baptiser le nouveau venu. La famille réunie et les voisins invités à la fête achèvent le léger déjeuner du matin; assis auprès de la table où reluit la cafetière des grands jours, le pasteur du village tient entre ses deux mains l'enfant qu'il doit baptiser et dont la mère a enrubanné les langes et la coiffure. A côté de l'homme d'église est le grand-père, figure quelque peu caricaturale, mais bienveillante dans sa laideur rustique. Derrière ce groupe on voit sourire une sœur aînée, pendant qu'une autre petite fille, placée sur le devant du tableau, se dresse sur la pointe des pieds pour regarder le héros de la journée. Celui-ci, ne sachant trop ce qui va se passer, n'est pas tout à fait de bonne humeur, et jette autour de lui des regards effarés. Le père, la mère et les amis de la famille font cercle autour du vieux prêtre, et complètent la scène, qui est d'ailleurs très-savamment disposée.

Ce tableau réunit tous les genres d'habiletés, toutes les qualités ingénieuses qu'on a pu louer dans les œuvres précédentes de M. Knaus. Les têtes sont expressives sans exagération et sans sensiblerie; une joie sereine sourit dans les regards de la jeune mère, la curiosité agrandit les yeux des enfants, et chaque visage porte la trace émue de la bonté et de la douceur. Ce mélange d'esprit et de sentiment est le don véritable de M. Knaus. Étudié sous le rapport de la couleur et de l'exécution, le tableau du *Baptême* est moins gai, moins clair que celui de *la Cinquantaine :* mais il est peint d'un pinceau plus solide, et les têtes surtout — ce qui est un progrès pour M. Knaus — ont, avec autant de lumière, plus de fermeté et de force. Quelques tons faux

quelques accents un peu louches, compromettent çà et là l'unité de la peinture. Toutefois, ces fautes légères ne seront aperçues que par les yeux difficiles. On doit souhaiter à l'auteur d'acquérir plus de franchise et de liberté; mais, quoi qu'on en puisse dire, *le Baptême* est une charmante composition, et M. Knaus peut être considéré désormais comme le Greuze du pays de Bade. P. M.

LE NOUVEAU TABLEAU DE M. INGRES

L'École française compte un chef-d'œuvre de plus, le *Jésus au milieu des docteurs*, de M. Ingres. Peu de compositions nous ont aussi vivement ému que ce tableau, comparable, pour le sentiment religieux et l'élévation du style, à ce qu'ont fait de plus admirable les grands Florentins du xv[e] siècle. Le moment n'est pas venu pour nous d'en apprécier les beautés rares et diverses; de pareils morceaux ne peuvent se passer d'être reproduits par la gravure, c'est-à-dire d'être décrits par le maître lui-même. Toutefois, nous ne pouvons nous empêcher d'en dire un mot par anticipation et de constater l'impression qu'a produite ce nouvel ouvrage sur l'élite des critiques, des amateurs et des artistes accourus dans l'atelier de M. Ingres.

L'expression de l'étonnement et de l'admiration était sur tous les visages : non-seulement M. Ingres est, à quatre-vingt-deux ans, en pleine possession de ses hautes facultés, mais il se trouve qu'il a montré en cette œuvre, au degré le plus éminent, les qualités que les détracteurs de son génie lui ont souvent refusées. Jamais M. Ingres n'a fait un tableau mieux construit. Cette fois, comme il nous l'expliquait, c'est par l'architure qu'il a commencé. Les lignes du temple une fois tracées, le peintre a appelé une à une toutes ses figures, et docilement elles sont venues prendre leur place dans la perspective prévue, s'asseoir sur les bancs de marbre, s'appuyer aux colonnes cannelées en spirale, ornées de pampres dans le goût de Raphaël, et se ranger avec une pondération charmante autour de l'estrade sur laquelle trône l'enfant Jésus. Délicat, naïf et tendre, cet enfant, dont les pieds trop courts ne peuvent atteindre le pavé, montre du doigt le ciel, et déjà sa parole a porté la lumière ou le trouble dans tous les esprits. Les uns sont convaincus et se rendent avec effusion; les autres ne sont encore qu'ébranlés dans leur foi; il en est qui semblent illuminés par une clarté soudaine; quelques-uns se communiquent leurs doutes. De jeunes docteurs paraissent ravis; un vieillard, plongé dans la méditation, écoute la voix intérieure de sa conscience. Cependant la Vierge, qui cherchait son fils dans le temple, l'apercevant tout à coup sur ce trône où sa divine éloquence l'a placé, demeure saisie, les deux bras étendus, le corps roidi par la surprise, et l'on sent que le cri de joie qu'elle allait pousser a expiré sur ses lèvres. Par les lignes de la perspective aussi bien que par les ménagements du clair-obscur, les regards du spectateur sont conduits à la figure centrale du tableau; tandis que les docteurs sont assis sur leurs bancs, à droite et à gauche, le milieu du devant reste vide, et ce large repos, joint à un grand parti d'ombre, ne fait que mieux ressortir le principal personnage, éclairé et rayonnant.

Si M. Ingres n'a jamais donné une meilleure assiette à sa composition; jamais aussi, on peut le dire, son coloris n'a été plus fin ni son exécution plus souple. Les tons variés

des draperies, ces tons d'une exquise délicatesse, sont étendus franchement tels que la palette les a donnés; c'est leur juxtaposition qui tantôt les fait valoir, tantôt les apaise, les rompt et les harmonise. Mais ces nuances choisies et nombreuses n'empêchent pas le tableau de conserver son unité, grâce à la distribution du jour. Tout le côté gauche est enveloppé d'ombre, et dans cette ombre transparente se groupent des figures agitées par la rumeur que soulèvent les paroles du jeune dieu. De ce côté pourtant quelques accidents de lumière viennent réveiller certaines têtes qui sont justement les plus expressives, les plus frappantes par l'énergie ou la beauté du caractère. Comme l'ont fait Masaccio, Filippo Lippi, Léonard et Raphaël, M. Ingres a su tirer le style des profondeurs mêmes de la nature. Il s'est attaché à des modèles remarquables, et il en a exprimé l'individualité avec tant de force que chacun est devenu un type. Des personnages vivants aujourd'hui ont été transportés par le génie du peintre dans la vie d'autrefois; il en a fait des figures historiques et idéales sans leur ôter les accents de la nature animée et remuante.

Maintenant, que va devenir ce chef-d'œuvre? La France laissera-t-elle partir pour l'étranger cette page d'un maître qui est l'honneur de notre art et la gloire de notre école? C'est à M. le ministre d'État, c'est à la direction des beaux-arts, c'est à la haute commission qui vient de se réunir, que s'adresse directement la question.

ÉMILE GALICHON.

ERRATA

C'est M. Paul Girardet, et non pas M. Karl Girardet, qui est l'auteur de la gravure dont nous avons parlé dans notre numéro du 1er mars, *la Cinquantaine*, d'après M. Knaus. C'est donc à M. Paul Girardet qu'il faut restituer tous les éloges que nous avons faits de cette charmante gravure.

— Dans l'article sur le procès Barbedienne (nº du 1er avril), *au lieu de* : la touche de l'artiste était finie en grand : elle deviendra martelée en petit, — *lisez* (et corrigez au crayon) : la touche de l'artiste était *fière* en grand...

— En décrivant le Cabinet de M. Thiers, dans la précédente livraison, nous avons fait une omission grave que nous devons réparer. Ce n'est pas M. Bellay seulement qui est l'auteur des aquarelles d'après Michel-Ange, Raphaël, Titien et autres grands maîtres. Parmi ces admirables réductions des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, plusieurs ont été exécutées avec le plus rare talent par M. Tourny, ancien pensionnaire de Rome, notamment *la Pêche miraculeuse* d'après le fameux carton de Hamptoncourt. « C'est la chose même, » disait un de nos critiques les plus compétents. — Nous n'avons rien à ajouter à un si bel éloge. CH. B.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

I

Le public est admis, depuis un mois, à visiter cette collection célèbre, dont une heureuse et intelligente acquisition a fait la propriété de la France. Son installation provisoire au Palais de l'Industrie a permis à la curiosité, excitée par tout ce qu'on racontait des merveilles de ce musée, de se satisfaire. Artistes, archéologues, amateurs, simples curieux, ont pu en admirer à leur aise les richesses. Il y a plusieurs musées dans le musée Campana. A chacune des catégories dont il se compose, la *Gazette des Beaux-Arts* se propose de consacrer une étude détaillée et approfondie. Parmi les écrivains archéologues qui se sont partagé la tâche, M. F. Lenormant rendra compte des statues, M. Galichon des tableaux, M. Jacquemart des majoliques; M. de Witte, l'illustre céramographe, a bien voulu se charger de la partie des vases, l'une des plus intéressantes de la collection.

Pour aujourd'hui, notre tâche se borne à jeter un coup d'œil rapide sur les diverses parties de ce riche musée et à en signaler l'intérêt au double point de vue de l'art et de l'histoire. Un mot d'abord sur ses origines, sur les circonstances qui ont précédé et accompagné son acqui-

sition, ainsi que sur la part qui en a été distraite par la Russie; car, on le sait, la collection Campana n'est pas arrivée tout entière aux mains du gouvernement français.

Cette collection est le fruit de plus de trente ans de recherches faites avec le zèle, la vigilance et la persévérance de la passion. Le marquis Campana, son fondateur malheureux, avait hérité de son père, avec les premières pièces de son musée, l'amour des arts, la connaissance des antiquités et une fortune considérable qu'il pouvait employer à satisfaire ses goûts. Non content d'acquérir tous les objets précieux que le hasard lui offrait à portée, il a fait faire à ses frais des fouilles dans la campagne de Rome, dans l'ancienne Étrurie, dans la Grande-Grèce. La découverte d'un très-grand nombre d'antiquités étrusques et italo-grecques a été le résultat de ces fouilles fructueuses. C'est ainsi qu'il a pu composer ses admirables séries de vases peints, de terres cuites à relief, et recueillir une immense quantité d'objets antiques, armes, bijoux, ustensiles divers, plus ou moins rares ou curieux. Quant aux tableaux des anciens maîtres italiens, on assure que le marquis Campana possédait un secret pour les faire venir à lui. Difficilement les nobles possesseurs de ces tableaux, qui les conservaient à Rome dans leurs palais comme un héritage de famille, auraient consenti à les vendre; mais, dans un moment de détresse, ils se résignaient parfois à les engager au mont-de-piété, dont le marquis était directeur. Des galeries entières venaient ainsi attendre entre ses mains le moment où un retour de fortune permettrait à leurs propriétaires de s'en remettre en possession. En recevant le dépôt au nom de son administration, le marquis Campana ne manquait jamais, dit-on, de stipuler la vente à son profit d'un tableau qu'il choisissait dans la collection avec le tact et l'habileté de son jugement en matière d'art; et si jamais la noble galerie retournait à sa noble demeure, elle n'y rentrait que veuve de son chef-d'œuvre.

On n'a pas oublié dans quelles circonstances le musée Campana a cessé d'appartenir à son fondateur pour passer de ses mains dans celles du gouvernement romain, d'où il est venu ensuite en France. Après avoir épuisé, pour la satisfaction de sa passion, ses ressources personnelles, le marquis Campana n'avait pas craint de puiser dans les caisses du mont-de-piété les sommes nécessaires à la continuation de ses recherches et à des acquisitions nouvelles. C'étaient, dans sa pensée, autant d'emprunts pour lesquels répondait sa collection même, dont la plus grande partie était dans les bâtiments du mont-de-piété comme en une sorte de dépôt. Et, en effet, lorsque le gouvernement romain eut

jugé à propos de s'emparer du gage qu'on lui livrait ainsi, la valeur n'en fut pas trouvée inférieure à celle de la dette, et même le chiffre de la vente dépassa celui de l'emprunt. Ainsi, du moins, si les moyens employés par le marquis Campana pour accroître sa collection ne peuvent être justifiés, on peut dire à sa décharge qu'ils n'ont, en définitive, fait de tort qu'à lui-même en le privant du résultat de tant de travaux, de peines et de sacrifices. Combien d'hommes importants, même illustres, ont eu sur la conscience de pires méfaits, qui sont loin d'avoir rendu les mêmes services à la science et à l'art!

Les circonstances où se trouvait le gouvernement romain ne lui permettaient pas de garder pour lui-même ces nouvelles richesses, qui eussent été pour ses musées un précieux accroissement; il dut songer à s'en dessaisir. Les acquéreurs ne pouvaient manquer. De pareilles fortunes ne s'offrent pas souvent; et, parmi les grands musées de l'Europe, il n'y en avait aucun qui ne dût trouver dans la vente Campana l'occasion, peut-être unique, de combler quelque regrettable lacune. Le musée de Naples pouvait seul dédaigner les peintures antiques, au nombre de quarante-cinq, que le marquis Campana avait tirées des chambres sépulcrales de Véies et de Cæré, ou qu'il avait trouvées à Rome, à Tusculum, à Ostie. Aucune collection publique n'était aussi riche que la collection Campana en vases provenant de l'Italie centrale; aucune ne pouvait montrer une série aussi complète de terres cuites à relief. Nulle part, hors de l'Italie, on n'aurait pu trouver, pour servir de documents à l'histoire de l'art italien, un ensemble supérieur à celui que présentaient, au musée Campana, les peintures, les terres cuites, les majoliques et les sculptures de la Renaissance.

Aussi, presque tous les grands musées de l'Europe avaient envoyé des agents à Rome, chacun voulant avoir une part des trésors sur lesquels allait souffler le vent de la dispersion. Mais la Russie et la France devaient seules se partager inégalement les richesses du musée Campana. Une première partie de la collection fut achetée par le gouvernement russe au prix de 650,000 francs.

On a beaucoup parlé de cet achat de la Russie, et la part échue à la France en a paru, aux yeux de quelques personnes, avoir perdu beaucoup de la valeur attribuée à la collection entière. Que le commissaire russe, M. Guédéonof, dans le catalogue qu'il a publié de ses acquisitions, après en avoir fait l'énumération pompeuse, ait affecté de traiter avec un certain dédain le *restant* acheté par la France, c'est, de sa part, une insinuation qui ne tire pas à conséquence. A l'opinion intéressée du commissaire russe, nous n'aurions qu'à opposer l'opinion désintéressée et tout autre-

ment compétente d'archéologues tels que MM. Brunn et Newton, l'un secrétaire de l'Institut archéologique de Rome, l'autre commissaire anglais et l'un des conservateurs du Musée Britannique [1]. Nous pourrions insister sur ce fait, que la part qui appartient aujourd'hui à la France comprend, sans exception, tout ce qu'avaient mis en réserve les commissaires nommés par le gouvernement romain, MM. Visconti, Tenerani, de Rossi, à une époque où l'on espérait encore pouvoir garder à Rome la meilleure partie de la collection. Mais à quoi servirait de récriminer? Mieux vaut sans doute exposer simplement la vérité, qui permet à la Russie et à la France de s'applaudir chacune de ses acquisitions sans envier celles de l'autre.

Sur douze catégories dont se compose la collection Campana, la Russie n'a été autorisée à choisir que dans trois, celles des marbres, des bronzes et des vases. Une des catégories les plus curieuses, à laquelle le marquis Campana attachait une importance toute particulière, celle des terres cuites, n'a pas été entamée. Dans les vases, la Russie n'a guère pris que des doubles; le beau vase de Cumes, précieuse trouvaille du comte de Syracuse, acheté 50,000 francs par le marquis Campana, est la seule perte vraiment regrettable. Dans les bronzes, on regrette un Lucumon couché, de grandeur naturelle, et deux casques [2]. Dans les marbres, le morceau le plus précieux de ceux qui ont été acquis par la Russie paraît être le bas-relief des Niobides dont ce recueil a donné autrefois une gravure [3]. Ces pertes nous affligent d'autant plus que nous n'espérons pas voir de longtemps les chefs-d'œuvre réunis dans la galerie impériale de l'Ermitage éveiller le génie de l'art chez le peuple qui se vante de leur possession. Toutefois, de larges compensations nous sont données, et la collection Campana, en comblant chez nous des lacunes qui attendaient cette occasion pour être remplies, forme un digne accroissement aux richesses d'art qui, depuis longtemps, vont s'amassant dans nos musées.

J'allais oublier de dire que la Russie possède le fameux camée orné du portrait de Livie, et qu'on prétend avoir paré la cuirasse d'Auguste, ainsi que neuf fresques détachées des murs de la villa Mills et de la

1. Cette opinion se trouve rapportée dans un article de M. Bertrand, auquel je dois quelques autres renseignements sur le musée Campana. (Voir *Revue archéologique*, livraison d'avril 1862.)

2. L'un de ces casques n'est pas en bronze, mais en argent, avec le cimier doré et ciselé; il provient d'une tombe de Bolséna.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 148. On peut voir aussi dans la *Gazette* le catalogue publié par M. Guédéonof, t. XI, p. 74.

villa Pinciana et attribuées à Raphaël. Malheureusement le camée est reconnu pour une contrefaçon moderne. Quant aux fresques de Raphaël tirées de la villa Mills, elles paraissent n'être que des répétitions, faites par Jules Romain, des peintures exécutées par le maître dans la chambre de bains du cardinal Bibiena[1]. On ne peut guère non plus attribuer à Raphaël lui-même, mais seulement à un de ses élèves, la fresque de l'*Enlèvement d'Hélène,* provenant de la villa Pinciana, détruite en 1848[2]. Il est aujourd'hui reconnu que cette maison n'a jamais appartenu au peintre d'Urbin, comme on l'a prétendu faussement. Quoi qu'il en soit, ces peintures, transportées sur toile, ont subi des détériorations et des réparations qui doivent nous en rendre la perte moins sensible.

Le lot qui nous est échu, et dont l'acquisition est due à l'habileté des commissaires français, MM. Léon Rénier et Sébastien Cornu, se compose de toute la partie de la collection qui n'a pas été acquise par la Russie, en y comprenant les pièces réservées originairement par les commissaires du gouvernement romain. Le prix d'acquisition a été de 812,000 écus romains, ou 4,364,000 francs. La seule catégorie des bijoux avait été estimée 600,000 francs par le célèbre orfèvre Castellani, qui en avait lui-même offert cette somme; on peut l'évaluer sans crainte à un million. La collection, emballée avec le plus grand soin sous la surveillance de M. Ch. Clément, qui avait rejoint à Rome MM. Cornu et Rénier, et qui est aujourd'hui l'un des administrateurs du nouveau musée, a été expédiée à Paris dans huit cents grandes caisses, dont le transport, pour le seul trajet de Marseille à Paris par le chemin de fer, n'a pas coûté, dit-on, moins de 40,000 francs. Quatre-vingts caisses ne sont pas encore ouvertes et contiennent des morceaux de vases et de bas-reliefs en terre, dont la restitution pourra former environ cinq cents pièces nouvelles.

Cette immense collection n'avait pu, jusqu'à ce jour, être embrassée dans son ensemble. A Rome, les pièces qui la composent étaient disposées ou plutôt entassées dans quatre lieux différents. Au mont-de-piété étaient toutes les figurines et tous les bas-reliefs en terre cuite, le tombeau lydien, tous les monuments archaïques, la plus grande partie des vases de Corinthe, tous les vases de Cumes et partie des vases étrusques et grecs. On y conservait aussi les fragments non triés de vases et de bas-reliefs en ce moment contenus dans les quatre-vingts caisses dont je

1. Voyez Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi,* t. I, p. 238 de l'édition française.

2. Les autres peintures tirées de cette villa sont à Rome, dans le palais Borghèse.

viens de parler. Dans son palais au Corso, le marquis Campana avait commencé à former une collection choisie ; il y avait réuni la plus grande partie des vases grecs, tous les bronzes, les sculptures de la Renaissance et toutes les peintures, antiques et modernes. La plus grande partie des marbres se trouvait dans une maison de la via Margouta, et l'autre partie avait été transportée dans sa villa de Saint-Jean-de-Latran. C'est donc aujourd'hui qu'on peut seulement, en parcourant les vastes salles du Palais de l'Industrie, se faire une juste idée des trésors acquis par le marquis Campana avec tant d'efforts et de sacrifices, et qu'on en peut bien apprécier tout l'intérêt.

Tels sont les renseignements que j'ai pu recueillir sur l'histoire de la collection Campana. Les origines en sont la partie la plus obscure ; on ignore également quel degré de restauration certaines pièces ont pu subir. Malgré cela, cette collection forme un ensemble très-précieux, et il est à désirer qu'elle devienne le noyau d'un musée archéologique qui, enrichi par des acquisitions faites avec discernement, serait d'un grand secours pour les études. Sans doute le Louvre réclame une partie des trésors qu'elle contient; mais, en revanche, il peut lui en céder d'autres qui seraient plus à leur place dans un musée moins ouvert à la curiosité publique et plus réservé aux études spéciales. En attendant qu'une décision soit prise à cet égard, et qu'un local soit disposé pour recevoir nos nouveaux trésors, nous devons remercier l'administration du musée ouvert au Palais de l'Industrie, pour l'intelligence et l'activité qu'elle a déployées. Grâce au zèle de MM. Cornu, Clément et Saglio, qui forment seuls l'administration du nouveau musée, un nombre immense d'objets, déjà catalogués à Rome par M. Clément, a pu être rangé avec ordre dans les vastes salles où il forme l'exposition la plus intéressante et la plus variée. Le catalogue des bijoux, rédigé avec le plus grand soin par M. Clément, et accompagné de notices sur chaque section, qui forment comme une histoire abrégée de la joaillerie dans l'antiquité, et le catalogue des tableaux, sculptures et terres cuites de la Renaissance, sont les seuls publiés jusqu'à ce moment; mais d'autres catalogues, rédigés par MM. de Witte, Rénier, Clément, ne tarderont pas à paraître. Nous signalons avec d'autant plus de plaisir l'activité déployée par les administrateurs du musée des Champs-Élysées, qu'elle forme un contraste frappant avec la lenteur majestueuse qu'une autre administration apporte dans ses travaux. Tels catalogues, dont la publication serait des plus utiles à l'archéologie et à l'art, sont attendus depuis des années avec une impatience qui ne paraît pas devoir être de sitôt satisfaite.

II

Entrons maintenant au nouveau musée. Lorsque, après avoir jeté un coup d'œil sur les marbres rassemblés dans les vestibules, reconnu en passant la statue de Sylla, placée au bas de l'escalier, salué sur le palier une reproduction élégante du Cupidon de Praxitèle et admiré le fragment d'un Alexandre colossal, dont le grand caractère rappelle l'art de Lysippe, on pénètre dans le salon carré, on reste ébloui des richesses qui s'y rencontrent. La décoration et la disposition sont des plus simples; rien ne distrait le regard des objets mêmes sur lesquels on a voulu appeler l'attention du public. Au-dessous des vitraux qui forment la voûte, des toiles ont été tendues afin de rendre la lumière plus douce. Sur les parois, on a placé les peintures antiques entre des trophées d'armes entremêlées de palmes. Au milieu de la salle sont les vitrines qui renferment les bijoux, chefs-d'œuvre de joaillerie étrusque, grecque et romaine; une vitrine centrale, plus élevée que les autres et où l'œil se porte tout d'abord, contient les pièces les plus précieuses. De grandes armoires vitrées sont disposées de chaque côté, trois à gauche pour les bronzes, trois à droite pour les verres et pour quelques autres objets, parmi lesquels on remarque les charmantes terres cuites qui proviennent de l'Acropole d'Athènes. Au fond de la salle s'élèvent cinq statues ou fragments, cinq morceaux capitaux : un torse en marbre pentélique, rival de celui du Belvédère; un jeune Bacchus aux formes juvéniles, œuvre charmante du ciseau grec; une Vénus marine pareille à la Vénus du Capitole; une statue de Marcus Brutus et une statue d'Ælius Verus. Enfin des bustes grecs et romains sont rangés le long des murailles, avec des vases de Canosse ornés de leurs figurines coloriées et d'admirables cistes de bronze trouvées dans les ruines de Préneste.

Tel est l'aspect de ce premier salon; il serait à lui seul un musée. La collection des bijoux se compose de soixante-quatre écrins qui contiennent plus de douze cents pièces. Les Étrusques, dont les ouvrages en forment la plus grande partie, étaient des orfévres d'une habileté incom-

parable. Suivant Pline, ce fut d'eux que les Romains empruntèrent l'usage des couronnes dont le ruban (*lemniscus*) était d'or, aussi bien que le feuillage qui l'accompagnait[1]. On voit dans la collection Campana quelques-unes de ces couronnes. Il en est d'une ténuité si grande, qu'on voit les feuilles d'or s'agiter dans les vitrines, où ne peut pénétrer qu'un bien léger souffle d'air; c'étaient là sans doute des ornements funéraires. L'art, plus que la matière, faisait la valeur de la bijouterie des Étrusques; ils n'employaient qu'un petit nombre de pierres précieuses et les remplaçaient même souvent par de la pâte de verre. En revanche, sous le rapport de la finesse du travail, leurs colliers, leurs pendants d'oreilles, leurs fibules ou agrafes, leurs bagues, leurs bracelets, pourraient offrir des modèles à nos joailliers, qui voudront sans doute, en les étudiant, s'inspirer de leur goût et retrouver les secrets perdus de leur art.

La collection des verres antiques n'est guère moins curieuse que celle des bijoux. Parmi divers objets de provenances phénicienne, grecque et romaine, on remarque un verre parfaitement intact et orné à l'entour d'une guirlande de pampres bleus, en relief, du dessin le plus délicat. On ornait ainsi de grappes de raisin les verres à boire, et je me souviens de la description faite par un ancien auteur d'une coupe dont les raisins *semblaient mûrir* par le vin qu'on y versait. Les anciens excellaient dans l'art de travailler le verre, de lui donner des couleurs variées et un fini incomparable. Pline parle de verres auxquels on donnait l'apparence du murrhin, de l'hyacinthe, du saphir et d'autres substances précieuses[2]. On trouve dans les armoires de la collection Campana de brillants et curieux échantillons de cet art, dont le secret retrouvé, ou peut-être reçu par tradition, a fait la gloire des verreries de Venise et de Murano.

La série des bronzes comprend un nombre considérable de pièces curieuses : casques romains et étrusques, miroirs étrusques et grecs, objets de toilette, vases, statuettes, inscriptions, tessères. Une vitrine est consacrée aux ustensiles de cuisine des Romains, dont c'est plaisir de voir l'élégance. L'art antique ne méprisait rien; il savait tout ennoblir. Quant aux cistes trouvées à Palestrina, l'ancienne Préneste, dans le temple de la Fortune, au nombre de sept, elles comptent parmi les merveilles de la collection. Ce sont de grands coffres fermés, de forme cylindrique, surmontés de figures, et dont les flancs sont couverts de dessins exécutés

1. *Nat. Hist.*, XXI, 4.
2. *Nat. Hist.*, XXXVI, 67.



FIGURINE TROUVÉE A ARDÉE.

au graffito. Bien que fabriquées dans le Latium, ces cistes portent l'empreinte du goût étrusque. Si l'on en juge par les objets qu'elles renfermaient (des miroirs, des strigiles, etc.), ce devaient être des coffres de toilette. Les sujets représentés sur trois d'entre elles ont même donné à penser qu'elles pouvaient être des corbeilles de noces. Ne seraient-ce point des offrandes faites par des femmes à l'occasion de leur mariage?

Les peintures antiques sont pour nous une acquisition bien précieuse. Peu de musées, en dehors de celui de Naples, ont le bonheur de posséder quelques-unes de ces fresques détachées de murs en ruines, à demi détruites par le temps et l'humidité, où des mains depuis longtemps tombées en poussière ont retracé des scènes d'un autre temps et d'un autre monde; fragiles vestiges, déjà bien effacés, et qu'il faut se hâter d'admirer avant que le passé les reprenne, d'un art admirable, jusque dans sa décadence, par le naturel, la noblesse et la grâce. Une de ces peintures, qui représente une sorte de procession de mânes, a été tirée d'un tombeau voisin de la porte Latine; une autre, où l'on voit figuré un repas funèbre, provient d'un columbarium de la voie Appienne. Combien d'antiques souvenirs, de précieux renseignements sur la vie des anciennes générations sont sortis pour nous des sépulcres! On voit dans d'autres peintures ces motifs variés de décoration, pampres, treilles, festons, animaux fantastiques, dans lesquels les anciens portaient une fantaisie inépuisable et un goût parfait d'ornementation, et qu'étudiaient, dans les fresques des bains de Titus, Raphaël et Jean d'Udine.

On voit aussi, dans le salon carré, un bas-relief en stuc provenant d'une ancienne fouille faite au mont Palatin, où une divinité apparaît debout sur un globe, accompagnée de Génies et de Victoires ailées. Parmi les bustes, on remarque ceux d'Alexandre le Grand, de Carnéade, très-vivant et très-caractéristique; de Virgile, le poëte de Mantoue, qui se glorifiait de l'origine étrusque de sa patrie[1], et qui semble placé là, tout près de la porte qui conduit aux peintures florentines, comme une image du génie de sa race, entre les œuvres des anciens Tusques, ses ancêtres, et celles de leurs descendants, les Toscans modernes.

Du salon carré on passe, à droite, dans les salles destinées aux œuvres modernes; à gauche, dans celles destinées aux antiquités. En commençant par les antiquités, nous trouvons d'abord les terres cuites. C'est, comme je l'ai dit, une partie très-importante de la collection, celle que Campana préférait à toutes les autres. Cette collection unique ne comprend pas, dit-on, moins de dix-huit cents pièces, statues,

1. *Énéide*, ch. x, v. 200.

bustes, figurines, sarcophages, urnes funéraires, rhytons, lampes, bas-reliefs décorant autrefois des maisons romaines. Dans le nombre, on remarque surtout, pour leur beauté toute particulière, les statues trouvées à Ardée. C'est à Ardée qu'a été découverte cette figure de femme, à la main appuyée sur un hermès, dont nous donnons la reproduction. La grâce de cette figure est frappante; nous en reparlerons en étudiant spécialement les terres cuites.

Les autres salles du même côté sont consacrées aux vases, au fameux tombeau lydien dont on a tenté de restituer la chambre funéraire, aux inscriptions, aux bustes et statues. Les vases, au nombre de 4,500 environ, dont M. le baron de Witte prépare le catalogue, offrent une suite complète, précieuse pour l'étude de la céramique ancienne, depuis les temps les plus reculés jusqu'aux âges de décadence. Il y a des urnes en terre noire de Clusium, sans inscriptions ni peintures, qui appartiennent aux plus anciens âges de l'Étrurie; des vases de Corinthe provenant de cette ancienne colonie qui, après le renversement des Bacchiades, vint s'établir à Tarquinies; d'autres fabriqués par les Grecs chalcidiens de la basse Italie, etc. La collection possède une belle série de vases signés *Nicosthène*. Tous ces vases offrent le plus grand intérêt pour l'étude des progrès du dessin, en même temps que pour celle de la mythologie antique; on retrouve dans les compositions qu'ils présentent les styles des diverses époques de la peinture, depuis la roideur symétrique de l'art primitif jusqu'à la grâce et à la molle élégance de l'école ionienne.

Le tombeau étrusque, dit *tombeau lydien*, n'est pas seulement curieux comme monument d'art unique en son genre, c'est aussi un document précieux pour l'histoire si controversée de l'origine des Étrusques. Les opinions varient sur la date qu'on doit assigner à ce monument où sont représentées, sur un lit funèbre, deux figures à demi couchées, en costume asiatique, l'une d'homme et l'autre de femme; mais il est certain qu'il ne peut être postérieur à la ruine de l'ancienne ville de Cœré, sur l'emplacement de laquelle il a été trouvé, à Cervetri. Il est donc antérieur au IVe siècle avant notre ère. Nous parlerons au long de ce monument dans un article spécial consacré aux tombeaux de la collection.

Une petite salle est remplie par les inscriptions, dont M. Rénier prépare le catalogue. Dans le nombre il faut signaler une série de petites cippes funéraires en *peperino*, qui doivent fournir d'intéressants documents pour l'histoire de l'épigraphie romaine. Dans une dernière salle on a réuni quelques statues de l'époque romaine, ainsi que des bustes d'empereurs et d'impératrices, entre lesquels s'est égaré un buste géminé de Sophocle et d'Aristophane. Une statue de César, qui se trouve dans la

même salle, ne répond guère à l'idée qu'on se fait du séduisant dictateur, non moins fameux dans la petite chronique de son temps que dans la grande histoire. Les épigrammes de Catulle ne font pas des mignons de César un portrait moins flatteur que le sculpteur ne l'a fait de César lui-même dans cette image probablement peu fidèle, et qui doit sans doute à son air piteux de n'avoir pas obtenu les honneurs du grand salon.

Retournons maintenant sur nos pas, et, après avoir traversé le grand salon, entrons dans les salles consacrées aux œuvres de la Renaissance. Cette seconde moitié de la collection n'est guère moins riche et guère moins curieuse que l'autre.

On remarque dans la salle des sculptures un bas-relief en marbre attribué à Michel-Ange; c'est une sainte famille dans laquelle on reconnaît la main puissante du grand Florentin à ce cachet de hardiesse et de grandeur qu'il imprimait à ses moindres ouvrages. Un bas-relief en terre cuite, qui représente la Vierge avec l'enfant Jésus et six anges, trois de chaque côté, est attribué par le catalogue à Ghiberti. Cependant M. Clément, qui a fait de l'art italien une étude si complète et si approfondie, croit y reconnaître une œuvre de Lucca della Robbia. C'est à M. Clément qu'il faut reporter l'attribution faite à Rosellino, dans le catalogue récemment imprimé, d'une autre sculpture qu'on attribuait auparavant à Donatello[1]. La famille et l'école des Della Robbia ont dans la collection un grand nombre d'ouvrages curieux et très-intéressants pour l'étude de l'art au XV[e] siècle; auprès d'eux se placent des terres cuites d'Andreoli et de Verocchio, le maître de Léonard.

Les nombreux tableaux réunis par le marquis Campana présentent une suite des plus précieuses pour l'histoire de l'art italien au XV[e] et au XVI[e] siècle. Après les collections de Florence[2], il n'est pas de musée en Europe qui offre des documents plus complets et plus importants sur ces premiers temps de l'art moderne dont l'étude a tant de charme, surtout aux époques avancées comme la nôtre, où la science et le métier dominant dans l'art forment contraste avec la naïveté et l'inexpérience pleine d'originalité des maîtres primitifs. Parmi ces peintures, il y en a, si l'on s'en rapporte au catalogue[3], de Cimabué, — une fresque détachée du mur de la maison qu'il habitait à Florence; de Giotto et de son école;

1. Voyez Sculpture, n° 27.

2. Les Uffizi et l'Académie.

3. Plusieurs des attributions du catalogue actuel devront sans doute être réformées, comme il est reconnu dans l'avertissement où ce catalogue est présenté comme un travail provisoire, destiné à satisfaire l'impatience du public. Mais, la nécessité de

de Simon Memmi, de Beato Angelico, de Benozzo Gozzoli, de Signorelli, — une *Adoration des Mages,* le plus grand tableau de chevalet qui existe de ce maître dont le génie a eu le plus d'influence sur celui de Michel-Ange; de Verocchio, de Botticelli, de Ghirlandajo, de Lippi[1], de Lorenzo di Credi, — un tableau peint à l'œuf, le Christ en jardinier apparaissant à Madeleine; de Bonifazio, de Francia, — son portrait par lui-même; de Pinturicchio, de Paolo Uccello, — une de ses batailles vantées par Vasari; de Pérugin, etc. On attribue à Melozzo da Forli une série de quatorze portraits de personnages célèbres, anciens et modernes, tirés de la bibliothèque des ducs d'Urbin, et dont on retrouve des dessins dans le livre d'esquisses de Raphaël conservé à Venise. On y remarque, entre autres, une figure de Ptolémée le géographe, représenté avec la couronne sur la tête, par une confusion, dont il existe d'autres exemples, avec le souverain de l'Égypte.

Après avoir admiré le génie de l'art italien dans les œuvres des peintres, on en trouve le reflet sur celles des potiers. Plus de six cents majoliques des fabriques de Faënza, d'Urbin, de Pesaro, de la Grue, nous offrent, parmi des compositions originales, des reproductions d'œuvres célèbres parmi lesquelles se trouvent peut-être des compositions perdues de Raphaël et de Michel-Ange.

Il est surtout intéressant d'étudier au musée Campana, à côté des ouvrages des anciens Étrusques, ceux des Florentins de la Renaissance. Niebuhr a signalé la ressemblance, qui frappe tout observateur, entre l'art des Étrusques et celui des Toscans modernes. « Une chose remarquable, comme si elle était nationale chez les Toscans, c'est, dit-il, le fini, la perfection du dessin qui caractérise leurs sujets, tout en négligeant le gracieux; c'est la ressemblance complète de ces dessins avec les ouvrages toscans de la Renaissance au moyen âge[2]. »

« J'ai sous les yeux la terre des Étrusques, cette terre généreuse qui, par un don bien rare, vit s'épanouir deux fois la séve du génie humain. » Ainsi écrivait de Florence Daniel Stern, et nous aimons à saluer avec lui ce double épanouissement de l'antique et du moderne génie de la Toscane. Deux fois, en effet, cette terre a fleuri; mais, il faut le reconnaître, ce fut chaque fois sous les rayons venus de la Grèce que ce printemps de l'art naquit sur la terre italienne. Au VIIe siècle avant Jésus-Christ, Euchir,

ces réformes admise, la galerie Campana n'en reste pas moins une des plus curieuses par le nombre et par l'intérêt des tableaux.

1. Parmi les tableaux attribués à Lippi, il y en a un (n° 103) que M. Clément croit devoir être attribué à Domenico Veneziano.

2. *Histoire romaine,* t. I, p. 190 de la traduction.

Eugrammus et Cléophante, compagnons d'exil de Démarate, apportent à Tarquinies la sculpture et la peinture grecques. Dans les temps modernes, c'est la découverte des antiques enfouies dans le sein de la terre qui stimule à Florence la renaissance de l'art. Les marbres réunis par Côme de Médicis et Donatello, pour la fondation de la collection d'antiques de Florence, donnent au génie toscan l'impulsion dont il avait besoin pour réussir dans ses efforts. Le génie de Michel-Ange sortit radieux des jardins de Saint-Marc, où Laurent de Médicis avait installé la nouvelle *Académie*, et où des maîtres de l'art moderne se promenaient et conversaient, comme autrefois les disciples de Platon, entre des statues et des bustes antiques. Positif et réaliste, le génie toscan avait besoin, pour produire le beau, d'être fécondé par le génie hellénique, plus généreux et plus porté vers l'idéal.

LOUIS DE RONCHAUD.

(La suite au prochain numéro.)



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

XII

L'ARCHITECTURE VARIE SUIVANT LA FORME ET LE CARACTÈRE DES SUPPORTS ET DES PARTIES SUPPORTÉES

Tous les pleins d'une construction se composent de supports et de parties supportées. L'architecture peut donc se distinguer de deux manières, d'abord par la forme et le caractère des masses qui soutiennent, ensuite par la forme et le caractère des masses soutenues. Nous avons vu combien l'aspect d'un simple mur est susceptible de varier selon la nature et l'assemblage des matériaux, et que la seule façon de les appareiller produit les impressions les plus diverses. Mais le mur est un support continu qui ne suffit pas toujours à la beauté des édifices, et qui souvent est contraire à leur destination. Il a donc fallu inventer des

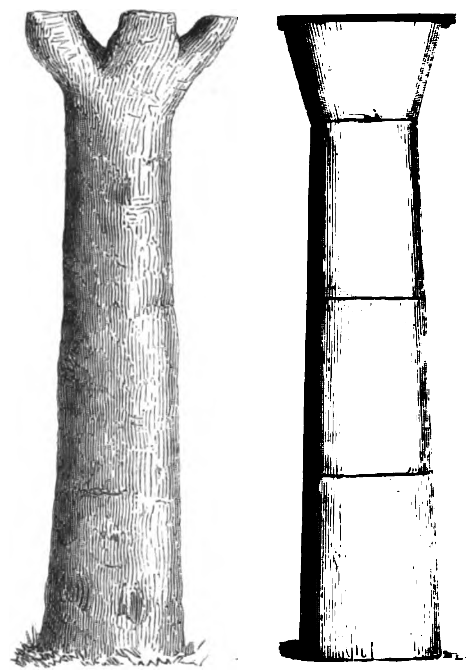
1.

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860, 1er août et 1er décembre 1861, 1er février et 1er mars 1862.

supports isolés, là où il était nécessaire de faciliter la circulation du peuple, et de laisser pénétrer l'air et le jour dans des édifices couverts. Les supports isolés se nomment des poteaux ou des piliers, suivant qu'ils sont en bois ou en pierre.

Le PILIER est la forme rudimentaire du support isolé; c'est un massif vertical, carré ou polygone, qui porte une charge quelconque de maçonnerie. Le pilier s'appelle aussi *pilastre;* mais on lui donne particulièrement ce nom quand, au lieu d'être isolé, il est censé engagé dans le mur. Lorsque le pilier a la forme arrondie et qu'il demeure isolé, il prend le nom de *colonne.*

COLONNE. C'est un des grands plaisirs de l'esprit que de remonter



à l'origine des choses, et cela parce que la raison humaine, étant logique par essence, se plaît à déduire et ne peut le faire qu'en s'appuyant sur des principes. Le mot français colonne vient du mot latin *columna,* dérivé lui-même de *columen,* qui signifie soutien, support. Ainsi, l'étymologie l'indique, et il faudra s'en souvenir, la fonction véritable de la colonne est de supporter.

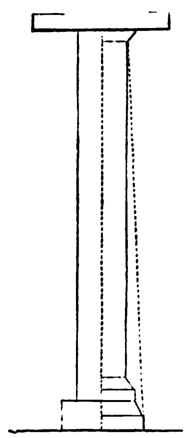
Originairement, les hommes trouvèrent sans doute leurs premiers abris soit dans les cavernes, soit dans les forêts; ceux qui construisirent les premières huttes durent les appuyer d'abord aux troncs des arbres,

avant de songer à couper ces arbres et à les équarrir pour les transporter et les utiliser ailleurs. Il n'est pas douteux que des arbres qui seraient plantés en ligne et qui auraient poussé droit seraient les plus fermes appuis d'une construction, si on les coupait à la hauteur où naissent les grosses branches. Le tronc d'arbre, en tant qu'il est rond et vertical, est donc en lui-même une image naturelle de la colonne. Élargi au niveau du sol, il va diminuant de bas en haut jusqu'à ce qu'il s'élargisse de nouveau et s'épanouisse à l'endroit où il se divise en branches. Il est donc naturel que la colonne diminue aussi à mesure qu'elle s'élève, et que, par cette diminution, elle tende à la forme d'un cône. L'instinct le plus vulgaire indiquerait d'ailleurs ce rétrécissement du diamètre, parce que le bas de la colonne devant porter, outre les charges supérieures, tout le poids de la colonne elle-même, il convient de répartir cette pression sur un plus grand espace.

Mais du moment que la colonne est destinée à soutenir un fardeau, il saute aux yeux qu'elle doit reprendre en haut l'élargissement qu'elle a pris en bas. De même qu'elle devait être plus large à sa base pour porter son propre poids, de même elle doit s'élargir à son sommet pour porter la charge qu'on lui imposera et pour lui offrir une assiette d'autant plus solide qu'elle a plus de surface. Cet évasement de la colonne dans sa partie supérieure est le *chapiteau*. Les Italiens le nomment *capitello*, du latin *caput*, tête, et ici encore l'étymologie nous dit la signification du chapiteau ; il est vraiment la tête du support. Tout le reste de la colonne, ce qui est compris entre le chapiteau et le sol, s'appelle ordinairement le *fût*, du latin *fustis*, bâton. Mais comme la colonne est une réminiscence de l'arbre, on donne quelquefois au fût le nom de *tige*, qui rappelle mieux son origine naturelle. On dit aussi, par la même raison, le *tronc* de la colonne, et, dans d'autres cas, le *vif*.

Voilà donc les deux parties essentielles d'une colonne : le fût et le chapiteau. Les plus anciens architectes grecs n'en connaissaient pas d'autres. Cependant, par la suite, on ajouta aux colonnes une troisième partie, la *base*. La base est comme un plateau plus large sur lequel porte le fût, au lieu de porter immédiatement sur le sol. Mais du moment que la colonne, ayant une forme conique, est rendue suffisamment solide par cet élargissement inférieur, l'adjonction de la base ne dérive pas absolument des nécessités de la construction. Aussi a-t-elle donné lieu aux conjectures les plus diverses. De graves auteurs, tels que Léon-Baptiste Alberti, Palladio, Scamozzi, Quatremère de Quincy, ont prétendu, les uns que la base (dans laquelle il y a toujours une partie ronde) représentait un anneau de fer qui serait rivé au pied de la colonne, ou

bien les matières molles que le poids de la colonne ferait sortir de terre; les autres, que la base figurait les planches plus ou moins épaisses que le constructeur primitif des édifices en bois avait mises sous les poteaux, pour les préserver de l'humidité et les empêcher de pourrir. Mais la variété même de ces explications prouve bien que la base des colonnes ne doit pas son origine aux précautions raisonnées du constructeur. Ce qui importe à la stabilité d'une colonne, c'est qu'il y ait une transition entre la ligne verticale du fût et la ligne horizontale du sol. Cette transition peut se ménager par un ou plusieurs biseaux qui servent de renforts; mais on peut y suppléer aussi en donnant au support une forme pyrami-



dale qui produit sur le sol, au lieu d'un angle droit, un angle plus ou moins ouvert. Les architectes français du XIIe siècle n'ont pas manqué de relier la base au fût par des biseaux, comme le fait observer M. Viollet-Le-Duc; mais les Grecs des premiers temps avaient obtenu le même résultat en faisant pyramider la colonne et en confondant ainsi la base avec l'élargissement du fût. Les colonnes antiques de Pœstum, qui sont debout depuis deux mille huit cents ans, et les colonnes du Parthénon qui ont résisté à l'explosion d'une poudrière, prouvent assez que le système de la colonne conique, sans base, présente toutes les garanties désirables de solidité. Si nous consultons maintenant la convenance, il est clair que la base est un obstacle à la circulation. Une foule qui doit passer entre des colonnes ne voit pas les bases, et s'y heurte les pieds, surtout si elles sont angulaires : on trouve donc un avantage à les supprimer. Il y a plus : si la colonne a une base, un fût et un chapiteau, c'est-à-dire un commencement, un milieu et une fin, elle forme un tout dans le tout, et l'esprit peut dès lors séparer le support de la chose sup-

portée. Au contraire, si la base disparaît, la colonne n'est plus qu'un membre dépendant et inséparable de l'architecture; elle fait corps avec le palais ou avec le temple.

Supposons que la colonne soit unique; qu'on la dresse sur une place publique pour la couronner par la statue d'un héros ou par l'image d'une victoire, comme par exemple la colonne Trajane à Rome, la colonne de Juillet à Paris : d'abord, par cela même qu'elle est isolée, c'est-à-dire qu'elle n'entre pas dans la composition d'un édifice, elle pourra posséder une base sans gêner la circulation; ensuite il sera impossible de la concevoir sans base, parce que, devant être à elle seule un tout, elle ne figurera plus comme support, mais comme monument. Or, la raison qui veut une base à une colonne isolée est la même qui condamne la base dans les colonnes d'un édifice. On offense le goût en faisant un tout semblable à une partie, comme on l'offense en faisant une partie semblable à un tout.

Mais les motifs puisés dans le sentiment sont peut-être plus puissants encore. Lorsque les colonnes n'ont point de base, l'imagination, les prolongeant par en bas, leur prête plus de hauteur sans leur prêter moins de force; elles ressemblent alors véritablement à des arbres, de telle sorte que l'édifice prend racine avec elles dans les profondeurs du sol. Avec une base, la colonne paraît posée; sans base, elle paraît plantée. Rien de plus saisissant que l'effet produit par le vaisseau gothique de Saint-Ouen, église abbatiale bâtie à Rouen au XIV[e] siècle. Les piliers de cette belle nef, qui n'ont aucun épatement à leur naissance, s'élancent à une hauteur surprenante, en surgissant du pavé, comme si l'église où l'on se trouve n'était que la continuation d'une autre église souterraine. Ces piliers superbes font penser au chêne du fabuliste, à ce chêne dont la tête *au ciel est voisine*, et dont les pieds invisibles touchent à l'empire des morts... Mais où l'on éprouve une impression analogue d'une manière vraiment héroïque, c'est à Athènes lorsqu'on voit pour la première fois le Parthénon. Porté sur des colonnes sans base, ce temple auguste semble avoir émergé tout construit des entrailles de l'Acropole, de même que Minerve était sortie tout armée du cerveau de Jupiter.

Cependant les Grecs eux-mêmes, ces artistes par excellence, ont admis la base dans certains genres de colonnes, ainsi que nous le verrons au sujet des *ordres*. Mais loin de la considérer comme un élément indispensable, ils l'ont employée comme un moyen de diversifier les caractères de leur éloquence, et souvent ils ont omis la base, même en employant les modes d'architecture où l'avaient introduite le besoin de la variété et la tyrannie de l'usage, ainsi que nous l'avons remarqué à

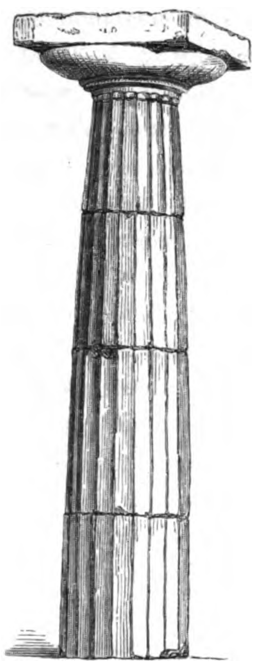
Athènes, dans les colonnes de la Tour des Vents. Il reste donc établi que le fût et le chapiteau sont les deux seules parties *essentielles* de la colonne, quand elle fait support.

Mais si la colonne peut très-bien se passer de base, à plus forte raison ne faut-il pas la guinder sur un piédestal. Le piédestal n'est en effet qu'un prolongement, une aggravation de la base. Non-seulement ses angles sont un obstacle au passage, mais sa forme cubique est une affliction pour l'œil. On dirait que l'architecture accuse par là sa misère, et qu'ayant à sa disposition des colonnes trop courtes, elle les a montées sur des échasses. Rien ne saurait justifier en principe ce talon disgracieux, cette lourde excroissance. Combien de nos monuments ont été ainsi gâtés par des piédestaux ! Les galeries du Palais-Royal en sont tout à fait déparées, j'entends celles qui sont situées entre le palais et le jardin. Le portique de l'ancien hôtel Soubise (occupé aujourd'hui par le dépôt des archives) serait un des plus charmants ouvrages de notre architecture sans les piédestaux sur lesquels on a hissé les colonnes de la grande cour. Ces piédestaux malencontreux expriment d'ailleurs un mensonge, car ils semblent faits après coup pour raccorder l'ancien niveau du monument avec le niveau actuel du pavé. Le piédestal sous la colonne est donc un membre inutile, déplaisant, nuisible, lorsqu'il est employé dans un portique au rez-de-chaussée. Mais il a une raison d'être quand la construction a plusieurs étages et que le pavé de la colonnade est beaucoup plus élevé que le niveau commun du sol. Les colonnes peuvent alors porter sur un massif de maçonnerie formant piédestal continu, ou bien sur des socles séparés, mais reliés entre eux par une balustrade d'égale hauteur, qui remplira les entre-colonnements. Nous en avons des exemples dans la belle colonnade du Louvre et au Garde-Meuble. Si les colonnes n'avaient pas, cette fois, des piédestaux, il faudrait les percer et en rompre la ligne pour établir la balustrade d'appui ou la grille en fer nécessaire aux habitants du palais. D'un autre côté, dans un édifice riche et somptueux, ce balcon évidé est toujours préférable à un mur continu, parce que le spectateur placé sur le pavé de la ville aperçoit d'en bas, à travers les jours de la grille ou les balustres, les hôtes élégants que lui cacherait un appui massif en pierres de taille.

Ainsi les règles de l'architecture sont le plus souvent conditionnelles; mais les lois de ce grand art n'en sont pas moins absolues dans le relatif, car elles reposent toutes sur la logique de l'esprit humain, et il faut bien reconnaître que le goût n'est souvent, en fin de compte, que le raffinement de la raison, le côté senti et délicat du simple bon sens.

Dans l'architecture grecque, les colonnes ne présentent généralement

qu'une diminution bien sensible, celle qui, commençant au pied du fût et se continuant jusqu'à la naissance du chapiteau, donne au support l'apparence d'un cône tronqué. Il en est ainsi pour les colonnes des fameux Propylées d'Athènes qui furent dessinées par Mnésiclès, et pour celles du petit portique en retour, appelé la Pinacothèque. Mais quelques monuments appartenant aussi à la grande époque présentent des colonnes légèrement renflées. Ce renflement, que les Grecs appelaient *entasis* (ἔντασις), se remarque, par exemple, dans le petit temple de Pœstum, celui qu'on regarde comme l'*atrium*. Les colonnes de ce temple se gonflent



Colonne de Pœstum.

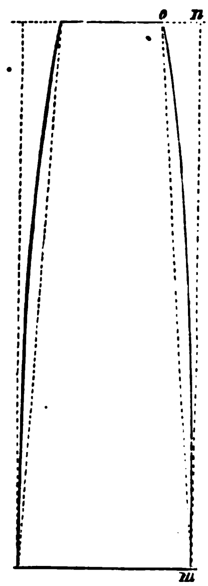


Figure exagérée du renflement.

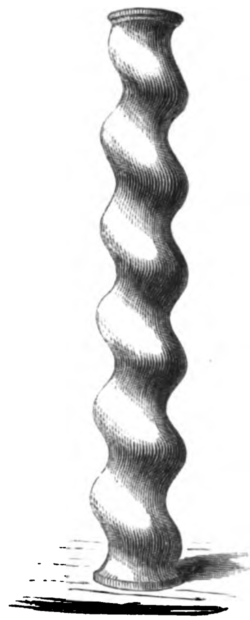
insensiblement avant de prononcer leur diminution, de sorte que la ligne partie du chapiteau, au lieu d'être une ligne droite jusqu'au sol, est une courbe dont la convexité se fait sentir avant d'arriver aux deux tiers du fût. En sens inverse, si l'on élève au pied de la colonne une perpendiculaire, cette ligne, après avoir dépassé le tiers du fût, s'en écartera de telle sorte que le diamètre dans son plus grand rétrécissement, c'est-à-dire au sommet du fût, aura diminué d'un tiers et même de trente-huit centièmes. Mais cette contraction du diamètre supérieur, comme l'appelle Vitruve, *contractura*, est moins sensible dans les colonnes

du temple de Minerve au cap Sunium, et dans celles du Parthénon dont la beauté est exquise. Le diamètre se rétrécit au sommet du fût, non pas d'un tiers, mais d'un quart environ, ou, pour être plus précis, de vingt-sept centièmes. Il est donc certain que les plus belles colonnes grecques ont à la fois une diminution très-visible dans la partie supérieure, et, vers le tiers inférieur, un très-délicat renflement, semblable à la panse légère d'un vase très-élancé. Toutefois, ce renflement ne porte pas, on le voit, sur la verticale *mn* partie du pied de la colonne, mais sur l'oblique *mo* qui joint le sommet à la base. En d'autres termes, l'*entasis* des Grecs n'est jamais égale au diamètre qui mesure la colonne à son pied; c'est toujours ce diamètre qui marque le maximum de largeur.

Ainsi les Grecs réunissaient dans leurs colonnes la solidité apparente et réelle avec cet appoint d'élégance que les Italiens ont appelé *garbo*, et que nous appelons le *galbe*. En effet, si la colonne était d'un type allongé, elle paraîtrait tant soit peu faible entre le milieu et le tiers de sa hauteur. L'œil pourrait craindre qu'elle ne vînt à fléchir en cet endroit, qui est justement le point où une barre de fer plie avant de se rompre sous le fardeau qu'elle porte. Il est donc naturel que le support prenne un peu plus de force là où l'imagination le romprait. Mais en exagérant ce qui est plutôt un besoin de l'esprit qu'une nécessité de la construction, des architectes éminents, tels que Léon Baptiste Alberti, sont allés jusqu'à placer le plus grand diamètre de la colonne au tiers ou aux trois septièmes de sa hauteur, de façon que leur colonne, franchement diminuée par le haut et légèrement amincie par le bas, ressemble à un fuseau dont les deux pointes seraient abattues; aussi lui a-t-on donné le nom de colonne *fuselée*, et ce nom exprime fort bien l'excès d'un tel renflement. Vitruve, qui florissait sous le règne d'Auguste, quatre siècles après le bel âge de l'architecture antique, parle de l'*entasis* comme ayant été placé par les Romains et par les Grecs eux-mêmes au milieu de la colonne, et il ajoute : « Une figure que j'ai dessinée à la fin de mon livre montrera comment on peut adoucir ce renflement et le rendre convenable. » Mais cette figure s'étant perdue, comme toutes celles qui accompagnaient le texte de Vitruve, des maîtres modernes, Vignole, François Blondel, Claude Perrault, y ont suppléé par des moyens ingénieux dont la connaissance technique n'importe qu'aux praticiens. Le présent ouvrage n'est pas un traité d'architecture à l'usage des architectes; c'est plutôt une grammaire à l'usage du spectateur qui les juge.

Que dire maintenant des colonnes torses? N'est-ce pas le comble de la déraison que de prêter une forme serpentine à ce qui doit être l'image de la solidité? Donner l'apparence d'une spirale à ce qui

représente un support! la seule idée en est effrayante, car il n'est pas de stabilité possible là où les axes des supports cessent d'être rigides et verticaux. Il suffit même qu'ils cessent de le *paraître*, pour que les principes soient violés. Aussi l'antiquité n'offre-t-elle aucun exemple de colonnes torses, si ce n'est dans l'art dégénéré et corrompu du Bas-Empire. Les plus anciennes colonnes torses que l'on connaisse



et qui existent encore sont celles qui furent cédées par l'exarque de Ravenne, Eutichius, au pape Grégoire III, vers le milieu du VIIIe siècle. Plus tard, ces colonnes furent imitées d'abord par Laurent Bernin dans le baldaquin de Saint-Pierre de Rome, érigé sous le pontificat d'Urbain VIII, ensuite par Mansart aux Invalides. On vit des colonnes colossales serpenter en l'air comme des flammes, et les éléments massifs d'un édifice en bronze prendre les formes capricieuses d'un immense décor. Quoi qu'on puisse dire pour justifier cette fantaisie décorative, il est certain que les colonnes torses sont intolérables en architecture, à moins qu'on ne les emploie dans les petites parties, là où le regard n'a pas besoin d'être rassuré, par exemple dans les meneaux d'une fenêtre ou dans les chambranles d'une cheminée. Laugier compare judicieusement ces colonnes aux jambes estropiées d'un bancroche, parce

qu'en effet c'est l'ossature même du support qui semble avoir fléchi, et que les colonnes torses, telles que Bernin les a faites, ne présentent pas seulement une torsion, mais une contorsion. Ce n'est donc pas à dire absolument que la colonne ne puisse jamais revêtir l'apparence d'un corps dont les surfaces ont tendu au léger mouvement d'une spirale très-allongée, comme on en voit des modèles dans le moyen âge. Si la colonne a tourné autour de son axe, mais que l'axe lui-même semble n'avoir pas tourné, la verticale persiste, les yeux sont satisfaits, et l'architecture a pu s'enrichir d'une expression nouvelle.

Tout ce qui précède s'applique à la colonne en général; mais il y a divers genres de colonnes, et chacun de ces genres, comme nous le verrons dans les propositions suivantes, a ses lois spéciales, son expression particulière, et, pour ainsi dire, son costume propre.

XIII

LA VARIÉTÉ DES SUPPORTS ÉTANT COMMUNE A PLUSIEURS ARCHITECTURES, IL CONVIENT DE LES DISTINGUER ENTRE ELLES PAR LA FORME ET LE CARACTÈRE DES PARTIES SUPPORTÉES; ET QUELLE QUE SOIT LA DIVERSITÉ DE CES PARTIES DISTINCTIVES, ON PEUT LES RAMENER A DEUX SYSTÈMES PRINCIPAUX : LA PLATE-BANDE ET L'ARC.

Toute architecture a pour supports verticaux des murs, des piliers ou des colonnes; mais il y a différentes manières de fermer la partie supérieure de l'édifice, c'est-à-dire de couvrir l'espace qui sépare les colonnes ou les murs. Le mode le plus simple, celui qui s'est offert le premier à l'esprit des hommes, consiste à poser sur les supports verticaux des pierres horizontales assez grandes pour réunir deux points d'appui. Quand les supports se touchent et forment des murs, un seul rang de pierres suffit à couvrir l'édifice. Telle est la construction des monuments druidiques de l'ancienne Gaule, notamment celle de la Roche-aux-Fées, en Bretagne. Quand les supports sont des piliers ou des colonnes, il faut superposer l'un à l'autre deux rangs de pierres. Les pierres du premier rang portent immédiatement sur les points d'appui et par conséquent laissent entre elles des vides (à moins d'être colossales et de toucher à la fois, par une dimension tout à fait exceptionnelle, à quatre piliers); les

pierres du second rang portent sur les premières et sont juxtaposées de façon à couvrir ces vides, qui sont l'intervalle existant entre deux rangées

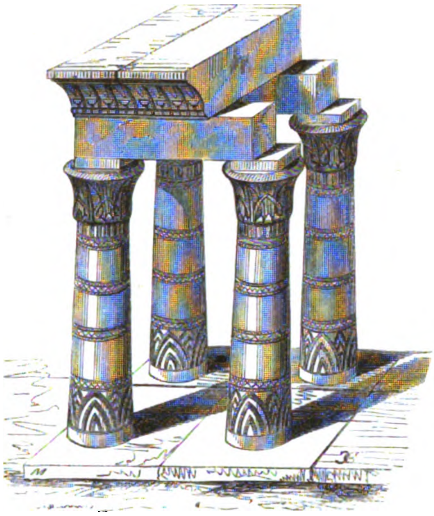
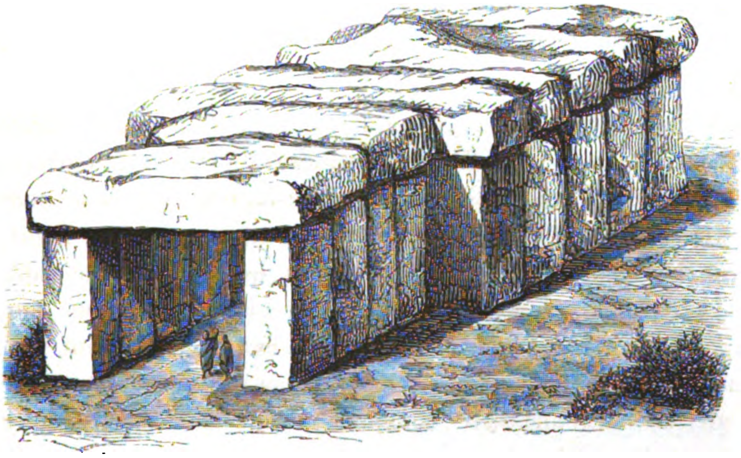


PLATE-BANDE ÉGYPTIENNE

de colonnes, ou bien entre une rangée de colonnes et un mur. Le bâti-



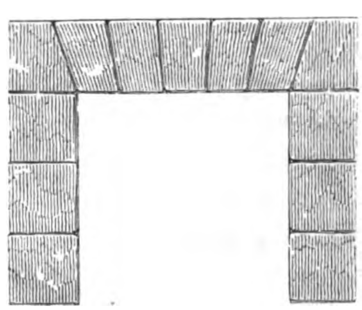
MONUMENT DRUIDIQUE DE LA ROCHE-AUX-FÉES

ment étant alors couvert en terrasse, le second rang de pierres fait saillie sur le premier afin d'écarter la chute des eaux pluviales et d'en pré-

server le pied des colonnes ou le pied du mur. Comme nous l'avons dit, c'est la forme la plus ancienne de construction en pierre dans l'antique Orient, en Égypte, en Perse, dans l'Inde et au Mexique. Mais les Grecs, vivant sous un climat plus variable que celui de l'Afrique ou de l'Asie, eurent besoin de toitures, et ils durent surajouter à la terrasse orientale une couverture à deux pentes qui termina l'édifice sur deux façades par l'élévation triangulaire que l'on appelle *fronton*. Toutefois la stabilité de cette construction nouvelle reposa toujours sur des supports horizontaux. Leur architecture ne différa donc point de celle des Égyptiens; elle eut le même principe, celui des pierres posées à plat sur les murs ou les colonnes. Ce fut une architecture en *plate-bande :* on nomme ainsi le système que nous venons de décrire.

Cependant la plate-bande exigeait des pierres d'une grande portée et d'une épaisseur correspondante; or, tous les pays n'en produisent point de pareilles. L'architecte se trouvait donc dans la dépendance des matériaux, puisque c'était la grandeur des pierres qui déterminait l'écartement des points d'appui. Que si on voulait se passer de pierres et employer le bois de charpente, on tombait dans l'inconvénient d'une construction moins solide, peu monumentale et plus sujette à périr par la pourriture et par le feu.

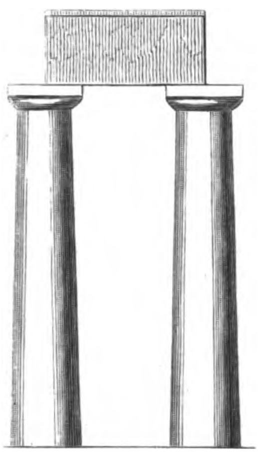
Il n'y avait qu'un moyen pour l'architecte d'échapper à une telle servitude. Il pouvait sans doute, comme les Romains l'ont fait souvent, par exemple au théâtre d'Orange, suppléer aux grandes pierres par ces pierres plus petites appelées *claveaux* qu'on taille en forme de coin, et qui se soutiennent par leur coupe et au moyen d'armatures en fer cachées aux

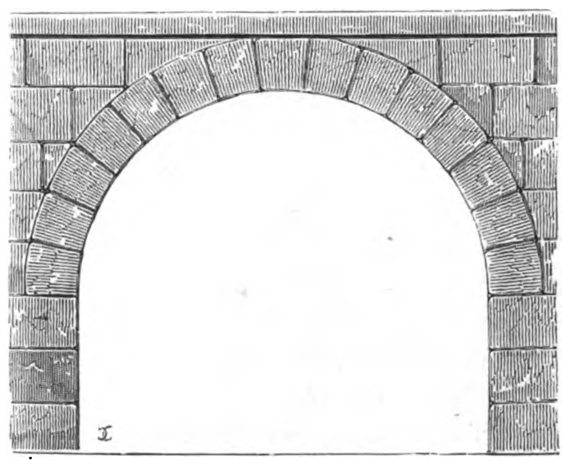


regards. Mais cette méthode, dont la pratique devient aujourd'hui si générale, est essentiellement vicieuse, parce qu'elle n'offre ni la solidité réelle, ni la solidité apparente. L'œil aperçoit avec inquiétude ces plates-

bandes factices qui menacent de glisser et semblent tenir par miracle, tandis que l'esprit en prévoit la ruine avec frayeur.

Il fallut donc inventer un moyen pour couvrir de grands vides avec de petits matériaux, et pour espacer les supports, non plus selon la grandeur des pierres, mais selon les convenances de l'architecte et la destination du monument. Ce progrès immense fut accompli lorsqu'on eut trouvé l'art de construire une voûte. La plate-bande pût être alors remplacée par un arc. Au lieu de réunir deux points d'appui avec une pierre





d'un seul morceau, on franchit l'intervalle qui les séparait en appareillant des pierres plus petites suivant une courbe. Nous verrons dans la suite de cet ouvrage combien cette courbe a varié. Les Étrusques et les Romains l'ont dessinée en plein cintre, ce qui veut dire en demi-cercle; quelquefois ils l'ont surbaissée, c'est-à-dire formée par un demi-ovale, ou, comme s'exprime le langage populaire, en *anse de panier*. Les Arabes ont préféré l'arc *outre-passé,* autrement dit en *fer à cheval*. Les chrétiens du moyen âge l'ont exhaussé en ogive. Mais quelle que soit l'importance historique du style ogival et du style arabe, ces deux architectures n'en sont pas moins réductibles au système de l'arc, parce que la solidité des parties soutenues résulte de l'appui mutuel que se prêtent deux pesanteurs inclinées, deux arcs de cercle. Il est donc vrai de dire que toutes les variétés de l'architecture se peuvent réduire à deux principes générateurs : la plate-bande et l'arc.

XIV

LES FORMES DE L'ARCHITECTURE DANS TOUS LES SYSTÈMES ONT DIFFÉRENTES ORIGINES : ELLES SONT ENGENDRÉES, OU PAR LES NÉCESSITÉS DE LA CONSTRUCTION OU PAR LE BESOIN D'UNE EXPRESSION POÉTIQUE, OU PAR L'IMITATION DE LA NATURE.

Il faut s'arrêter ici un instant pour donner au lecteur la clef de ce qui va suivre. Si l'on veut comprendre le langage de l'architecture, il ne suffit pas toujours d'en chercher les origines dans la construction. C'est là, sans doute, que le plus souvent on les trouve; mais l'éloquence de ce grand art a d'autres causes, des causes plus subtiles, des sources plus mystérieuses et plus profondes. Toutes les formes n'ont pas été engendrées par les lois qui régissent la pesanteur et le jeu des forces, ou par celles qui corrigent les illusions de l'optique; il est des formes que l'esprit a créées par ce besoin de poésie qui est inséparable de la nature humaine. Il en est qui expriment, non pas seulement un mécanisme inévitable, mais des pensées, des sentiments et même des rêves.

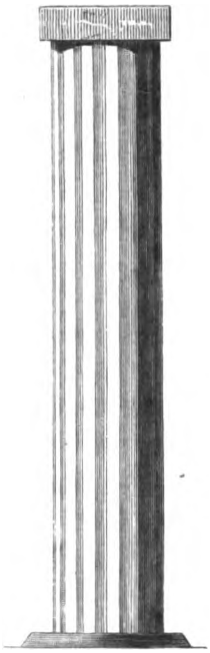
On peut concevoir un édifice qui serait parfaitement assis et bien proportionné sans avoir d'autres lignes que des droites et d'autres solides que des cubes. Ce n'est donc pas la nécessité de la construction qui peut seule expliquer le galbe de certaines formes, le caractère et la grâce de certaines courbes. L'architecture, née en Orient, s'était ressentie de l'imagination de ses inventeurs, et les Grecs, tout en soumettant au contrôle d'une raison exquise les expressions d'un art qu'ils avaient mission de perfectionner, les Grecs y laissèrent l'empreinte de la poésie orientale.

Au commencement, nous l'avons dit, l'architecture humaine représente une sorte de rivalité avec la nature; elle cherche à reproduire avec symétrie les grands spectacles de l'architecture divine. Elle rappelle le sublime des montagnes par des pyramides, le sombre des cavernes par des labyrinthes souterrains, la majestueuse tranquillité de la mer par de longues lignes horizontales, les rochers à pic par des tours, et les forêts de la nature par des forêts de colonnes... Mais, plus tard, l'humanité se connaît, s'admire et se divinise; elle s'aperçoit qu'elle est elle-même un résumé de l'univers. Alors son œuvre la plus considérable, qui est l'architecture, est faite à son image, c'est-à-dire

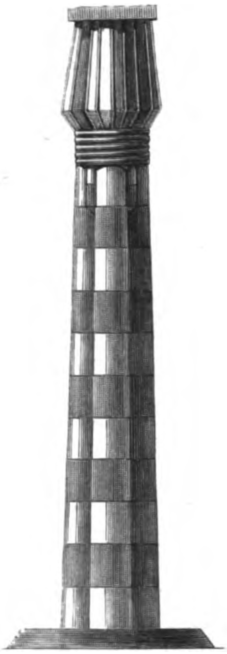
qu'elle représente une création analogue à celle de l'être humain. Proportionné, symétrique, composé d'os, de tendons et de muscles, harmonisé et mis en mouvement par l'unité de l'âme, le corps de l'homme devient un type de perfection, dont l'organisme sera imité par l'architecte, mais imité seulement dans son principe et dans quelques-uns des traits qui le distinguent aux yeux de l'esprit. Par une fiction hardie, l'artiste supposera dans son édifice des matières hétérogènes associées pour constituer un tout, et comme l'architecture se compose essentiellement de supports et de parties supportées, c'est surtout par la diversité des pressions et des résistances qu'il exprimera l'organisme artificiel de son monument. Il ira jusqu'à feindre des substances molles mêlées aux corps rigides, des matières élastiques pressées par des matières pesantes, et dans ses métaphores de pierre ou de marbre il figurera des fibres délicates unies en faisceau et fortifiées par des ligatures. Au squelette, ou, pour dire mieux, à l'ossature mathématique du bâtiment, il ajoutera comme des muscles dont il nous montrera les attaches. Le spectateur croira sentir que des éléments de nature diverse ont concouru à la formation de l'édifice; qu'avant d'arriver à son immobile équilibre, il a comprimé tout ce qui était compressible; que telle forme représente un effort, telle autre une pression, telle autre la flexibilité, la dilatation ou le redressement des molécules. Ainsi le monument s'animera, il semblera respirer une sorte de vie organique, et il sera digne d'être habité par une âme, c'est-à-dire d'exprimer la pensée d'un homme ou le sentiment de tout un peuple. L'architecte pourra se nommer alors comme le nommait la poésie du moyen âge, le maître des pierres vives, *magister ex vivis lapidibus*. En parlant des Propylées d'Athènes, Plutarque disait : « Ces ouvrages ont conservé une fraîcheur, une virginité que le temps ne peut flétrir; ils paraissent toujours brillants de jeunesse, comme si un souffle les animait et qu'ils eussent une âme immortelle. »

Revenons maintenant à la colonne, et prenons-la pour exemple. Les plus anciens monuments de l'Égypte, parmi ceux où se trouvent des colonnes, tels que les tombeaux souterrains ou hypogées de Beni-Hassan, qui datent de quelque trois mille ans avant notre ère, présentent des piliers à faisceau, imitant des tiges de plantes réunies et liées ensemble par plusieurs anneaux. Ici, à la réminiscence de l'arbre comme principe de la colonne, s'ajoute une nouvelle fiction, celle qui suppose plusieurs tiges minces, rendues fermes et solides par leur assemblage, et devenues résistantes au moyen d'une forte ligature. L'artiste a donc feint dans son édifice des matières diverses : de là une expression poétique que la seule

construction n'expliquerait point. Dans le même monument se voient des colonnes sur lesquelles on a creusé verticalement des canaux, séparés entre eux par ce filet plat qu'on appelle en architecture *listel*. L'une et l'autre de ces colonnes semblent exprimer l'idée de faisceau. Les Grecs, en empruntant cette idée, selon toute apparence, des monuments égyptiens, en tirèrent l'usage des *cannelures* : c'est ainsi qu'on nomme les canaux dont nous venons de parler. Mais ils n'oublièrent pas de rappeler



Colonne de Beni-Hassan.



Pilier de Beni-Hassan.

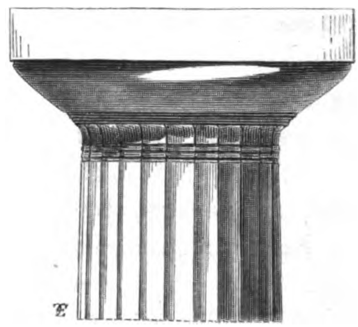
cette série d'anneaux qui figurait, en haut du fût, l'énergique ligament des tiges. Ils réunirent ainsi dans une même colonne les deux exemples. Depuis, l'image de ces liens s'est perpétuée dans les divers ordres de colonnes, et cette image simplifiée, réduite à un seul anneau, est devenue l'*astragale*. L'astragale est donc une moulure qui doit son origine à la fiction par laquelle on supposait la colonne composée de tiges verticales, serrées et bouclées à une certaine hauteur, près du chapiteau. Au lieu de faire cette moulure saillante, les Grecs la firent d'abord rentrante. Ils figurèrent le ligament par trois petites rainures exprimant encore mieux l'idée d'une matière élastique comprimée par des cordons

qui la pénètrent. Voilà donc des formes architectoniques, des moulures dont le motif est puisé ailleurs que dans les pratiques pures de la construction. Voyons, en effet, comment un savant architecte-ingénieur nous expliquerait la cannelure par les procédés de l'appareil. « Cet ornement qui donne beaucoup d'élégance, dit M. Léonce Reynaud, doit sans doute son origine à une pratique d'exécution. On commençait probablement le travail des tambours de colonnes en leur donnant la forme de prismes ayant pour bases des polygones réguliers d'un grand nombre de côtés, et l'on n'avait ensuite qu'à effacer les arêtes pour obtenir la forme cylindrique. On aura reconnu que cette opération préliminaire donnait d'heureux résultats quand elle avait été exécutée avec soin, et l'on aura jugé inutile d'aller au delà; mais les côtés du polygone se rencontrant sous des angles très-obtus, il en résultait une certaine indécision dans la forme, et dans la plupart des édifices on y a remédié en les creusant légèrement. De là une ornementation fine et des effets agréablement variés d'ombre et de lumière. »

C'est là sans doute une explication ingénieuse et qui tout d'abord satisfait l'esprit. Cependant, si la cannelure a son origine dans le fait d'épanneler des tambours de marbre ou des piliers de bois pour les arrondir, on ne voit plus la nécessité de la moulure qui représente un anneau. L'idée de faisceau disparaissant, l'image du lien devient superflue, et l'astragale n'a plus sa raison d'être, à moins qu'on ne l'ait imaginée pour racheter la diminution de la colonne à l'endroit où cette diminution est le plus sensible. De toute manière, il est écrit dans les formes de l'architecture qu'elles ont été engendrées, non pas toujours par les précautions délicates du constructeur, mais souvent aussi par l'imagination de l'artiste qui, pour donner une apparence de vie à son monument, y a simulé des substances hétérogènes, douées de résistances inégales à l'écrasement ou à la rupture. Si la pierre ne devait représenter que la pierre, il serait absurde d'y figurer des courbes qui appartiennent seulement aux matières flexibles ou élastiques, et la pensée ne serait venue à personne d'imiter dans le marbre les aplatissements d'une substance compressible ou les débordements d'une substance comprimée. C'est pourtant là ce que vont nous montrer et le chapiteau des colonnes et leur base.

Nous avons dit que les cannelures rappelaient un faisceau de tiges serrées; supposons que ce faisceau vertical doive supporter une charge, ce ne sera pas trop que d'y faire une seconde ligature au-dessus de la première. Les Grecs figurèrent encore ce lien répété, non pas en saillie, mais au contraire par trois ou cinq rainures taillées dans le vif de la co-

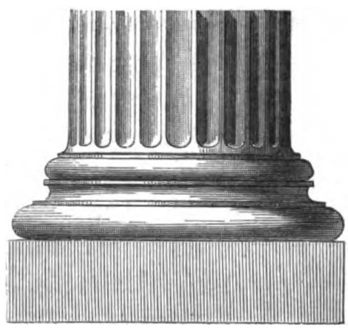
lonne. Maintenant si l'on superpose au faisceau, coupé court, la pierre carrée qu'on appelle *tailloir*, l'excédant des tiges va plier sous le poids et nous offrir justement par sa résistance la forme que présente le coussinet du chapiteau, cette forme qui commence par une courbe et qui brusquement s'aplatit en fuyant jusqu'à la gorge. Dans la colonne grec-



que primitive, le coussinet dont nous parlons se nommait *échine*. En donnant aux colonnes de Beni-Hassan l'aspect d'un faisceau, les Égyptiens avaient figuré les tiges se continuant jusqu'au tailloir sous la forme d'un bouton de lotus tronqué; mais les Grecs, plus artistes que leurs maîtres, n'ont pas poursuivi jusqu'au bout la métaphore; ils l'ont abandonnée au moment où elle cessait d'être avouée par la construction. Ils ont préféré la forme d'une patère qui évasait le chapiteau, à l'imitation du bouton de lotus qui l'amincissait. Ils ont d'ailleurs senti le besoin d'obtenir un reflet tranquille sous l'ombre que projetait le tailloir et d'accompagner le clair vif du bandeau par la lumière qui frapperait la courbe de l'échine au point de tangence. Or, ces effets eussent été contrariés par la continuation des cannelures... Quand une chose est vraie, elle l'est à tous les points de vue et de tous les côtés à la fois : elle est *illustre*, comme dit Montaigne, *par tous ses visages*.

Que si nous regardons au pied des colonnes, la base nous présentera, comme le chapiteau, des formes que le constructeur n'aurait pas trouvées de lui-même et qui expriment encore une pure fiction. Prenons pour exemple la plus belle de toutes les bases, la base attique, celle qui se voit dans les Propylées d'Athènes, aux colonnes intérieures du monument. Cette base se compose de deux moulures saillantes et rondes, appelées *tores*, et séparées par une moulure rentrante qu'on nomme *scotie*. Les deux tores sont inégaux de grosseur et de saillie, l'inférieur

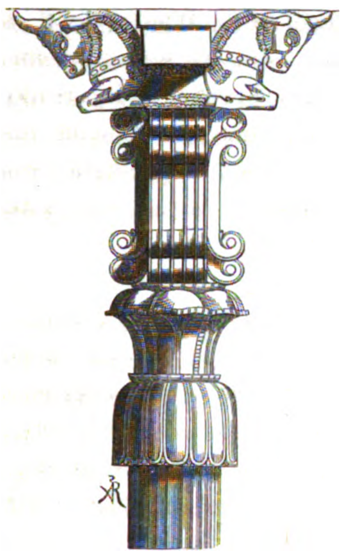
étant plus large et plus épais que le supérieur. La concavité de la scotie se termine, en haut et en bas, par un *filet*, c'est-à-dire par un petit membre mince et plat qui rencontre à angle droit chacun des deux tores. Au-dessus du tore supérieur est placé un autre filet plus épais appelé *ceinture* de la colonne, et cette ceinture se relie au fût par une transition adoucie en arc de cercle, qui est le *congé*. Pour le tore inférieur, il repose sur une dalle carrée, la *plinthe*, qui figure au pied de la colonne comme une sandale. A quelque point de vue que l'on considère



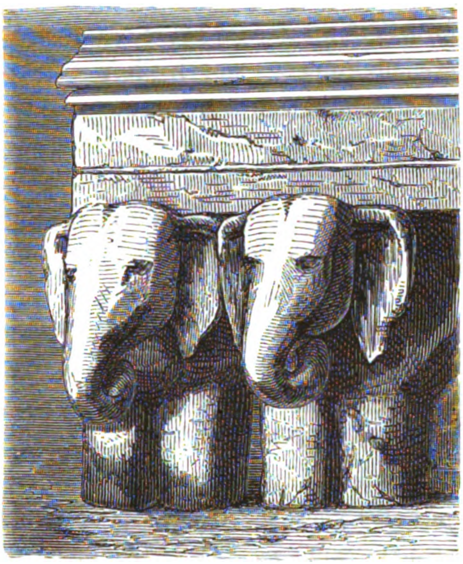
la base attique, il est clair que les formes n'en sont pas *constructives*, si l'on peut ainsi parler, mais expressives. C'est dans l'imagination qu'elles ont été puisées. Devenu artiste, le constructeur s'est plu à représenter, ici encore, une matière compressible qui, serrée par une corde, aurait débordé de chaque côté en s'arrondissant; mais, pour que le tore inférieur fût plus large et plus fort que le supérieur (conformément à cet axiome d'architecture que le fort doit porter le faible), il a supposé la compression un peu au-dessus du milieu, et de la sorte il a obtenu l'inégalité des tores et la variété de leurs courbes convexes, si bien contrastées, d'ailleurs, par la moulure concave qui les sépare et par les petites verticales que forment la ceinture, les deux filets et la plinthe. Il est si vrai que la scotie représente le serrement opéré par une corde enroulée, qu'on lui donne aussi le nom de *trochile*, du grec τροχίλιον, poulie. Maintenant, que ces mensonges de pierre aient été inventés pour le plaisir des yeux, afin de racheter des courbes par des droites et des reliefs par des creux, il n'en est pas moins évident qu'ici le génie de l'art s'est affranchi des fatalités de la construction, et que l'utile n'a rien à voir dans ces formes dictées par le sentiment du beau. Admise par les Grecs comme une simple variété d'expression, la base des colonnes est une figure métaphorique, une autre manière de parler à l'esprit et de satisfaire le regard.

C'est pour l'architecte, surtout, que l'art est une haute interprétation de la nature. Tout ce qu'il veut imiter de la réalité visible, il le traduit dans sa langue, il le transpose et le transfigure. Quand il a construit son monument, quand il y a feint un organisme par des proportions qui révèlent la présence secrète d'une mesure commune à tous les membres de son architecture, lorsqu'enfin il y a introduit des courbes qui mettent en évidence le jeu des forces et semblent exprimer la vie, tout n'est pas fait encore. Il lui faut des formes variées pour manifester des pensées diverses et nuancer l'expression de son monument. D'autre part, le monde inférieur réclame sa place dans ce temple qui doit être un résumé de l'univers, une création humaine conçue à l'instar de la création divine. Les métaux, les plantes, les fleurs, les animaux, l'homme lui-même vont y figurer. Mais les formes que l'artiste empruntera de la nature vivante, loin de les imiter rigoureusement, il les soumettra aux lois de sa symétrie et il leur imprimera tous les caractères de sa pensée. Elles s'appliqueront à la surface des autres formes, non pour les dissimuler, mais pour les épouser, au contraire, et pour accuser d'autant mieux l'intention première du constructeur. Elles viendront se ranger docilement dans les lignes déjà tracées, suivant l'axe des colonnes ou la courbure des arcs. Ainsi moulées sur le fond qu'elles doivent recouvrir en le laissant transparaître, comme l'épiderme recouvre les os et les muscles d'un corps vivant, d'innombrables images rappellent, dans l'œuvre humaine, les divers règnes de la nature, la végétation et l'animalité, les minéraux et les fleurs. On y voit les feuilles de l'olivier et du laurier, le chardon épineux, l'acanthe, le lis marin, le persil, la rose, la coquille, l'œuf, les perles, les olives, les amandes, les larmes de la pluie, les flammes et les carreaux de la foudre. Puis des feuillages imaginaires s'infléchissent et se tourmentent pour obéir aux rigides contours qui les emprisonnent. On y reconnaît aussi, transformés en pierre, des colliers, des anneaux, des fers de lance, les vis et les chevilles du charpentier, le bois des solives et des chevrons. Les animaux apparaissent ensuite, non plus comme des figures d'une réalité inutile, mais comme des emblèmes de la nature sauvage domptée par l'homme. L'Indien asseoit la plate-bande de son édifice sur des éléphants; le Persan remplace le chapiteau de ses colonnes par une double tête de taureau; le Grec fait servir des mufles de lion à vomir l'eau de pluie; l'animal est substitué de la sorte aux membres de l'architecture; il n'y est pas introduit pour décorer seulement, mais pour remplir une fonction évidente de servitude. Ce n'est pas tout : la figure humaine est évoquée à son tour, et, dans ce cosmos artificiel, elle joue aussi un rôle subordonné à la conception du

monument. Cependant, à mesure que la création s'élève, l'architecte l'imite avec plus de soin et de respect. Plus les formes sont nobles et belles, plus fidèlement il les reproduit, mais toujours en les renfermant dans un cadre inévitable, et en les soumettant à l'inexorable fatalité de son dessin. Quelquefois même des êtres humains feront l'office de piliers et



COLONNE PERSANE



SUPPORT INDIEN

deviendront des formes de construction. Tantôt, comme dans le temple d'Agrigente, des hommes robustes prendront la place des colonnes et, sur leurs épaules, ils porteront, esclaves gémissants, le fardeau de la toiture. Tantôt, comme dans le Pandroséion d'Athènes, des jeunes filles seront les supports d'une poutre de marbre et, sur le coussinet où elles avaient porté l'eau de la fontaine, elles soutiendront, captives et pétrifiées, un édifice délicat et léger comme elles, le temple d'une vierge... Ah! ce furent des artistes privilégiés que ces Grecs d'Athènes! Il leur fut donné d'être les interprètes de la nature et non ses copistes, de pénétrer profondément ses mystères et de ne point s'asservir à elle, surtout dans cette œuvre d'art par excellence où il faut que le phénomène réel se métamorphose pour s'élever à la puissance architectonique, c'est-à-dire à l'immobilité des choses éternelles.

Il est donc vrai que les formes que l'architecture emploie sont puisées à des sources différentes. Au commencement, c'est le constructeur qui les commande; ensuite l'architecte les modifie pour y ajouter une muette éloquence; le poëte enfin vient en achever l'expression et la nuancer en évoquant toutes les puissances de la nature. Lorsqu'un bâtiment n'a que les formes absolument voulues par les nécessités de la construction, il n'est encore qu'un ouvrage d'industrie; quand il reçoit les formes expressives, il est une œuvre d'art, et quand il se trouve complété par les formes imitatives, il revêt toutes les richesses de l'architecture. Il est sensible toutefois que les formes du troisième genre appartiennent plutôt à l'art du sculpteur, et que, rigoureusement, l'architecture peut produire de beaux effets et même frapper de grands coups sur l'imagination sans le secours des parties décoratives et des images substituées. Que dis-je! elle est alors d'une beauté sévère et d'une grandeur qui parfois monte au sublime.

Ces observations étaient indispensables pour préparer le lecteur à l'intelligence des propositions qui vont suivre. Il devra s'intéresser maintenant à des formes qui, sans avoir rien d'arbitraire, se prêtent néanmoins à la liberté de l'art. Il pourra saisir et apprécier jusqu'aux plus fines nuances qui distinguent les diverses architectures, celles qui ont pour principe générateur une variété de l'arc, et celles qui rentrent dans le système, antérieur, de la plate-bande.

CHARLES BLANC.

L'ENSEIGNEMENT DES ARTS

IL Y A QUELQUE CHOSE A FAIRE

II

On nous fera l'objection que l'on adresse à tous ceux qui critiquent ce qui se fait; on nous dira : « Que proposez-vous? Quel est votre programme?... » Nous y arriverons avec un peu de patience, mais, je le répète, il faut d'abord faire connaître l'étendue du mal. Plus les moyens d'apprendre sont variés et abondants, plus l'enseignement doit préciser ses méthodes, choisir avec rigueur, mais aussi moins il doit être exclusif. En effet, il n'est pas de corps enseignant, si puissant qu'on le suppose en France, qui ait le pouvoir d'interdire à la jeunesse de voir et d'entendre, de la tenir en charte privée. Les musées, les monuments, les publications sont à la portée de tous; on ne saurait empêcher de visiter les uns, de lire ou d'examiner les autres. Au milieu de tant de productions diverses, d'objets d'art de tous les temps et de tous les pays, ce qu'il importe, c'est de former le goût des jeunes gens, d'éclairer leur esprit, afin qu'ils puissent choisir ce qu'il y a de meilleur ou ce qui convient le mieux à la nature de leur talent. L'homme dont le goût est sûr découvre le beau partout où il se trouve, même en germe; la médiocrité seule lui répugne. Or, le goût ne se forme que dans certaines conditions qui varient suivant le temps. Pour développer leur goût, les Grecs de l'antiquité n'avaient besoin que d'ouvrir les yeux et les oreilles. Le beau était en honneur chez les Hellènes, le beau physique et le beau moral. Dans leur voisinage ils n'avaient guère que des civilisations chez lesquelles l'art était une affaire majeure, une préoccupation sérieuse et constante. Les éléments

étaient simples, les exemples puisés à la même source. Les Athéniens n'avaient pas à faire de l'archéologie pour chercher les principes de leurs arts; ces principes étaient en eux-mêmes. Nous n'avons pas cette fortune, ou du moins nous l'avons perdue. L'art chez nous est une plante exotique élevée en serre chaude, et l'Académie en est le jardinier. Hors de la serre, pas de salut; et cependant le ciel est plus beau que ne l'est un vitrage, les chênes et les ormes valent bien le palmier emprisonné, et le lotus qui s'épanouit dans un baquet n'a pas le charme du nénufar étendu sur la surface d'un étang.

Pourquoi l'École des beaux-arts ne montre-t-elle la nature aux élèves que posant sur une estrade?

J'ai la faiblesse de penser qu'une leçon de peinture, ou si l'on aime mieux une causerie dans le parc de Saint-Cloud ou dans les bois de Marly, par une belle soirée d'automne, vaudrait dix de ces froides corrections de l'atelier ou de l'Académie. Qu'on ne nous dise pas que cela est impraticable, puisqu'on l'a tenté avec succès. Un professeur dont j'ai déjà parlé, épris de l'enseignement des arts plastiques par la nature en dehors de l'atelier, s'est avisé de conduire plusieurs de ses élèves dans les champs, de leur faire sentir sur place comment le soleil éclaire et colore les objets, de leur expliquer l'admirable transparence des ombres, l'assiette des terrains; bien mieux, il s'est encore avisé de jeter sur le dos de quelques-uns de ces jeunes gens des draperies, et de les faire *poser* ainsi en plein air, qui assis à l'ombre, qui causant au soleil, et les autres de faire des croquis, de fixer dans leur mémoire les effets, les tons de ces groupes au milieu du paysage. Le lendemain, tous étaient à l'œuvre et reproduisaient suivant leur sentiment, ceux-ci avec le crayon, ceux-là avec la couleur, ce qui les avait frappés la veille. Eh bien, l'avouerai-je? quelques-unes de ces esquisses avaient un charme particulier, un parfum naïf et délicat que nous ne sommes plus habitués, hélas! à trouver dans les esquisses des concours de l'École des beaux-arts. Chacun de ces souvenirs possédait surtout un caractère d'individualité marqué, l'empreinte d'un talent original qui ne demandait plus que l'étude persistante pour arriver à son développement. Nous avons vu parmi ces jeunes gens des coloristes qui certes faisaient de la couleur comme M. Jourdain faisait de la prose, et qui eussent été passablement surpris si on leur eût dit qu'ils avaient pensé aux tableaux du Titien ou aux fonds de Paul Véronèse. Habitués ainsi à regarder et à songer à ce qu'ils voyaient dans la campagne, dans la rue, quelques-uns de ces élèves trouvaient partout matière à composer et souvent avec succès. Les a-t-on envoyés en Italie? les a-t-on encouragés? Non, ils n'étaient pas élèves

de l'Académie. Quant au professeur, inutile de dire que ses efforts ont été soigneusement tenus dans l'ombre ou étouffés sous les félicitations stériles.

A côté de cet enseignement vrai, qui laisse aux aptitudes leur fraîcheur native, il est un enseignement plus grave qui s'adresse à l'esprit et doit former le goût. Ce n'est pas tout d'apprendre à voir et à imprimer dans le cerveau ce qu'on a vu, il faut apprendre à discerner ce qui est bien, et à faire sortir d'une scène vulgaire en apparence un certain fond souvent élevé, poétique même. Je reviens encore à ces essais des élèves de M. Lecoq de Boisbaudran. C'est sur ces exercices *de mémoire*, d'après nature, que le professeur peut faire une excellente leçon. Les défauts comme les qualités de ces dessins sont un thème tout tracé propre à développer les théories touchant la composition, le style, le dessin, la perspective, l'effet et le coloris. Et observez que cette leçon peut être faite en raison des aptitudes particulières de chacun, car sur dix esquisses tracées ainsi de mémoire d'après une même scène, il n'en est pas deux qui se ressemblent. Les unes appuient sur la forme et l'agencement des lignes; celles-ci ne rendent que l'effet des lumières et des ombres, d'autres indiquent un esprit observateur des détails, plusieurs laissent percer des réminiscences des maîtres.

Ce n'est pas tout encore; outre le dessin *classique* qui doit faire la base de l'enseignement des arts plastiques, c'est-à-dire outre l'étude d'après les chefs-d'œuvre de l'antiquité et le modèle nu, n'est-il pas nécessaire aujourd'hui de faire aux jeunes artistes peintres et sculpteurs un cours sérieux d'archéologie?

Il faut ici s'expliquer : l'étude de l'archéologie ne serait nullement nécessaire aux peintres et sculpteurs si cette science était enfermée entre les quatre murailles d'une société de savants. Les grands maîtres du moyen âge et de la Renaissance n'étaient pas archéologues, ce qui ne les a pas empêchés de faire des chefs-d'œuvre. Thésée, vêtu d'un tonnelet et coiffé d'un casque couvert de plumes d'autruche, n'ôtait rien au mérite de la tragédie de Racine. Mais si personne ne trouvait à redire au tableau des *Noces de Cana,* dont tous les personnages sont vêtus en Vénitiens du XVI[e] siècle, non plus qu'à Titus coiffé d'une perruque à la Louis XIV, ces licences ne sont plus permises aujourd'hui. L'archéologie n'est plus seulement une science spéculative, c'est un fait; ce n'est pas assez d'en tenir compte, il faut en profiter, il faut s'en servir. Si la peinture ne met qu'un pied dans le domaine de cette science, elle perd cette candeur qui nous charme dans les œuvres des anciens maîtres et ne satisfait pas notre esprit. Il faut être tout à fait archéologue ou ne pas s'en mêler. Ce

n'est pas là une question de plus ou moins de vérité historique, de science; en un mot, c'est une question d'art. J'espère le démontrer. Lorsque David peignait Léonidas et ses compagnons ayant pour tout vêtement un casque et un bouclier, la veille du combat des Thermopyles, il n'avait probablement pas lu Hérodote, qui montre toujours les Lacédémoniens comme étant *pesamment armés*. J'accorde volontiers que ce défaut de vêtements n'enlève rien au mérite du tableau; mais alors pourquoi aller chercher Léonidas? J'aime mieux le parti franc adopté par Michel-Ange qui, ayant à peindre une bataille des Pisans et voulant absolument montrer des hommes nus, choisit le moment où ces mêmes Pisans, se baignant avant la bataille, sont surpris par l'ennemi. Mais ces gens-là se gardaient mal, cela est évident. Dites que vous voulez montrer des hommes pressés de sortir du bain, que vous choisissez le moment où les Spartiates font fourbir leurs armes ou partie de leurs armes par les Ilotes, et, tout en trouvant le choix des sujets étranges, nous passerons condamnation et nous regarderons les peintures pour ce qu'elles nous montrent; mais ne présentez pas ces scènes comme des sujets historiques. Il y a dans la réalité, surtout quand il s'agit de quelque grand fait, quelque chose de puissant et de sérieux qui domine toutes les fantaisies des peintres. La question, c'est de prendre la réalité par son côté élevé (elle en a toujours un), et d'amener les jeunes esprits à découvrir ce côté élevé. L'archéologie, la connaissance vraie des choses du passé peut être d'un grand secours aux peintres, ouvrir un champ d'autant plus vaste aux imaginations fraîches de la jeunesse qu'on lui aura fait toucher pour ainsi dire les hommes et les choses. Il ne s'agit pas de revêtir des mannequins d'armures empruntées aux Grecs ou aux chevaliers du moyen âge, de passer le temps à décrire minutieusement toutes les parties des costumes admis dans les siècles passés, de faire reproduire des salons de Curtius en peinture; il s'agit de montrer ce qu'étaient ces hommes dont vous voulez retracer les actions, comment ils vivaient, quelles influences l'habit pouvait avoir sur leur port et leurs gestes, quelles étaient leurs passions dominantes, par conséquent leurs physionomies, à quelles coutumes ils étaient soumis, à quelles superstitions ils obéissaient. Puisque la voie naïve, celle dans laquelle marchaient si résolûment les artistes passés, nous est fermée, il faut en prendre son parti, entrer dans la voie de la connaissance des choses; celle-là est nouvelle, fertile, pleine de faits d'une grandeur vraie, d'une saveur mordante. Prenons les Grecs, les Perses, les Romains, nos annales occidentales, notre temps si l'on veut, mais lisons à la jeunesse ces pages de l'histoire humaine dans le vrai livre, et non dans les romans ou de fades commentaires. Je prévois l'ob-

jection qu'on ne manquera pas de faire. On me dira : « Vous confondez la peinture d'histoire avec la peinture de faits historiques. Un fait historique peut être traité par un peintre *de genre*, et des femmes à leur toilette seront, par la manière dont le sujet sera traité, un tableau *d'histoire.* » A ceci, je répondrai : Ce n'est pas, il est vrai, le sujet, mais la manière de le traiter qui fait la grande peinture, celle qu'on appelle *peinture d'histoire*. Donnez donc à la jeunesse ces éléments, cette instruction qui doit les entraîner, comme malgré eux, à traiter tout sujet au point de vue historique. Les choses du passé, par cela même qu'elles sont loin de nous, que nous n'en voyons plus que les points saillants, les grands aspects, que les détails petits ou vulgaires sont tombés dans l'oubli, sont particulièrement propres à fournir des sujets aux artistes. Cette histoire des Grecs par exemple, puisque nous parlons des Grecs, qui, si nous la voyons se dérouler devant nous, aurait plus d'un petit côté et ressemblerait trop à quelques tristes phases de notre siècle, nous apparaît, grâce au temps écoulé, entourée d'une brillante auréole. A cette distance, l'envie devient esprit d'examen au mépris de la grandeur; la politique cauteleuse est habileté et finesse; l'intrigue, désir de gloire; la vanité, grandeur d'âme; la recherche de la popularité, désintéressement. Ainsi, les passions, les actes, tout en gardant leur véritable principe issu du cœur humain, se sont dépouillés de la vulgarité. Il en est de cela comme d'une belle statue antique mutilée, chez laquelle nous n'apercevons plus que la grandeur des lignes, la noblesse de la composition, dont tous les défauts de détail disparaissent, et que notre imagination nous montre plus belle peut-être qu'elle n'était réellement; mais encore faut-il que la statue y soit, qu'elle puisse être étudiée, quitte à suppléer à ces détails perdus ou mutilés, par induction.

Il y a donc pour les artistes aujourd'hui un avantage sérieux à recueillir de l'étude vraie du passé, même quand ils se destineraient à ne retracer que des scènes familières de notre temps. Il n'y a que l'étude du passé qui puisse agrandir l'esprit en lui faisant contracter l'habitude de ne s'attacher qu'aux points saillants, de laisser de côté les détails mesquins, de chercher le vrai par les grands côtés des faits. Il y a loin de là à l'étude exclusive du modèle posant sur des planches. Encore une objection : « Vous voulez introduire la science, la philosophie peut-être dans le domaine de l'art; de grands artistes, très-ignorants et très-peu philosophes, ont laissé des œuvres admirables. » Peut-être, mais c'est qu'ils travaillaient au milieu d'une société chez laquelle l'esprit critique appliqué à l'étude des temps passés n'existait pas encore; ces artistes n'étaient pas au-dessous du niveau du temps. Or, s'il est difficile d'ap-

prendre, il l'est bien davantage d'oublier. Essayons de représenter Phèdre avec les costumes adoptés très-sérieusement en scène sous Louis XIV, et voyons si dès le lever du rideau la voix des acteurs ne sera pas étouffée sous les rires. Mieux encore, nous admirons certains tableaux d'anciens maîtres où la perspective est fort maltraitée; nous nous replaçons, par un effort de l'esprit, au temps où ces tableaux ont été faits, et nous ne faisons pas le procès à Giotto de ce que ses figures ne pourraient entrer dans ses maisons, mais si un peintre de notre temps se permettait ces licences, nous ne lui pardonnerions pas et l'enverrions à l'école. Ce qui est admis, ce qui est un charme même chez un artiste, où l'ignorance est naïveté, parce que l'ignorance était autour de lui, devient une faute énorme quand une société tout entière peut constater ce manque de savoir. C'est un malheur qu'on soit si savant pour l'Académie des beaux-arts, je le veux bien, mais cela est. Il n'y a qu'un remède à ce mal, c'est de s'instruire. Quelques jeunes peintres, depuis peu, ont essayé de prendre leur art par ce côté de la connaissance exacte des choses du passé. L'un d'eux, que tout le monde désignera sans que j'aie besoin de le nommer, a fait des tentatives heureuses; mais, plus préoccupé de l'exactitude matérielle que du côté intellectuel dans les sujets qu'il a choisis, il nous a montré des gens de notre temps habillés très-scrupuleusement en Grecs et en Romains. De fait, ces gens-là ne vivent pas de la vie des Grecs ou des Romains; ils n'en ont, par conséquent, ni la physionomie, ni les gestes, ni l'attitude, ni même le caractère physique. Cette connaissance plus plastique qu'intellectuelle des temps antiques a conduit l'artiste dont nous nous occupons à choisir, par exemple, pour sujet d'un de ses tableaux, un fait apocryphe qui n'est ni dans les mœurs ni dans les coutumes des Grecs; et cependant, malgré les défauts que nous signalons, rachetés d'ailleurs par un charmant talent d'exécution, on a vu la foule se porter devant ces délicates peintures devenues populaires, non pas tant par l'attrait d'une exécution parfaite que par la recherche du vrai dans le passé, que par l'esprit de critique du peintre. S'il est presque impossible de traduire le vrai dans le temps présent sans tomber dans le réalisme et souvent dans la vulgarité, la tâche devient plus aisée lorsqu'il s'agit du passé; mais faut-il le connaître à fond ou ne point le connaître du tout, et chercher alors dans son imagination? Or, cela ne nous est plus possible aujourd'hui; chacun en sait trop pour que les artistes se fient seulement à leur imagination, d'autant que leur imagination ne produit et ne peut leur fournir que des réminiscences, car on a beaucoup produit avant nous, et nous connaissons trop bien tout ce qui a été fait; nous venons un peu tard.

Les pastiches de Raphaël ou du Titien ne sont pas plus estimables que ceux dont on s'est moqué à bon droit, de Giotto ou d'Orcagna, ou de Fra Angelico, et, dans un siècle d'ici, les uns comme les autres seront placés sur la même ligne. Suivant la mode du jour, on vantera ceux-ci ou ceux-là, mais tous sont condamnés à l'oubli. Si l'étude attentive et sérieuse du passé peut être d'un grand secours aux artistes, c'est en leur faisant connaître, non pas tant des formes adoptées par les artistes antérieurs que les motifs qui ont fait adopter ces formes, que les milieux vrais des états antérieurs de la civilisation humaine. Cette étude aurait encore l'avantage de détruire certains préjugés dont les artistes sont les premières victimes en ce qu'ils circonscrivent les limites dans lesquelles ils se meuvent. Pour arriver à ce résultat, il suffirait d'une dose de liberté dans l'enseignement des arts, et l'École des beaux-arts, si elle enseigne peu de choses, tient essentiellement à ce qu'on n'apprenne pas autre chose que ce qu'elle enseigne, sous peine d'ostracisme; or, l'École des beaux-arts est maîtresse de la situation. Il est nécessaire de démontrer que je n'exagère rien. Un jeune homme manifeste des dispositions pour la peinture ou la sculpture. — Généralement ces dispositions ne se révèlent guère chez des gens qui possèdent vingt-cinq mille livres de rente. — Ce jeune homme doit, le plus souvent, vaincre d'abord la répugnance de ses parents, qui préféreraient le voir entrer à l'École centrale ou en faire un commis marchand. On doute de ses moyens, on veut des preuves de son aptitude. Si ses premiers efforts ne sont pas couronnés de quelque succès, il s'est trompé, ou c'est un paresseux; plus de pension. Donc il faut courir après ces succès. Le jeune artiste entre à l'École, il obtient des médailles... mais à quel prix? A la condition de se tenir exactement, et sans déviation aucune, dans les limites imposées par le corps des professeurs, de suivre l'ornière avec soumission, de n'avoir que juste les idées admises par le corps, et surtout de ne pas manifester la prétention d'en posséder à lui, de ne pas se *gâter* le goût par certaines études signalées et exclues comme beaucoup trop libérales. Le jeune artiste veut arriver au but; il étouffe ses penchants, il s'efface (c'est un moyen), et il se dit : « Eh bien, soit! marchons dans l'ornière; quand j'aurai le grand prix, j'étudierai comme bon me semblera. » Hélas! quand après dix années de ce régime le pauvre garçon veut prendre son vol, ses ailes sont coupées. Observons que, dans les concours de grand prix, c'est l'*honnête médiocrité* qui l'emporte neuf fois sur dix, ou... l'âge. Remarquons en outre que le corps des élèves, où l'on compte naturellement plus de médiocrités que de talents, que la majorité se met toujours du côté de la routine; il n'y a pas assez de railleries pour celui

qui manifeste quelque penchant vers l'originalité. Comment est-il possible qu'un pauvre garçon, dédaigné par ses maîtres, raillé par ses camarades, menacé par ses parents, s'il ne suit pas le milieu de la grande route tracée, ait assez de force, assez de confiance en lui-même, assez de courage pour secouer ce joug qu'on veut bien décorer du nom d'enseignement classique, et marcher librement?

Que l'on maintienne un régime uniforme, un système d'enseignement rigide, propre à élever des jeunes gens à un niveau égal dans des établissements comme les Écoles polytechnique ou de Saint-Cyr, cela se conçoit parfaitement. *Il faut* obtenir un certain nombre d'ingénieurs ou d'officiers, *il faut* que cette pépinière fournisse chaque année un contingent au pays. Mais le nombre des peintres ou des sculpteurs importe peu; c'est la qualité qui est essentielle, et si un officier d'un mérite assez faible peut encore rendre de grands services, puisque tous ne sauraient devenir généraux, un artiste médiocre n'en rend aucun; c'est un rouage inutile. En peinture ou en sculpture, comme en poésie et en musique, il n'y a qu'un grade : on est général ou rien. N'est-ce pas d'ailleurs quelque chose d'étrange que cette institution de l'École des beaux-arts qui *doit* fournir tous les ans un peintre d'histoire et un statuaire de premier ordre, si bien qu'en comptant la vie laborieuse des artistes, en moyenne, à vingt ans, nous aurions perpétuellement en France vingt peintres et vingt statuaires du premier mérite, sans compter les paysagistes, les graveurs et graveurs en médailles? Il est bien des siècles considérés comme ayant été favorisés par Minerve, qui n'en ont pas vu paraître un si grand nombre pendant leur cours tout entier.

Encore faut-il dire que dans les écoles spéciales que je citais tout à l'heure, c'est l'État qui nomme les professeurs, qui dirige et maintient l'enseignement aussi haut que possible; ce n'est pas ainsi que les choses se passent à l'École des beaux-arts, puisque les professeurs se nomment entre eux. Or, il est évident, comme je le disais en commençant, que si, en 1820, chaque professeur valait dix, ceux-ci ont dû nommer des professeurs qui ne valaient plus que neuf, car il ne faut pas demander aux membres faisant partie d'un corps de choisir pour collègues des hommes ayant plus de valeur qu'eux-mêmes; ce serait compter sur une abnégation fort louable assurément, mais peu ordinaire. Allant ainsi de renouvellements en renouvellements, il est facile de calculer à quelle valeur on tombe au bout d'un demi-siècle, et, comme il arrive toujours, plus un corps s'affaisse, plus il devient absolu. « Mais, objectera-t-on, qui force les jeunes gens à entrer à l'École? » D'abord, le sentiment de défiance des parents, sentiment bien naturel, puis l'espoir des succès couron-

nés par le séjour de cinq années passées à Rome. Un jeune homme est-il assez fortuné, assez indépendant, assez sûr de lui pour croire qu'il n'aura pas besoin de cette initiation; veut-il étudier comme il l'entend, et surtout étudier pour apprendre et non pour obtenir des succès d'école; arrive-t-il à se faire un nom : à chaque pas, dans sa carrière, il trouvera des obstacles, car l'École et l'Académie des beaux-arts ne font qu'un, et l'Académie des beaux-arts possède une influence que vous sentez un peu partout. Or, qu'une Académie soit un corps modérateur, un jury au besoin, un refuge pour d'honorables et laborieuses existences, rien de mieux; mais qu'une Académie pénètre dans la vie active, administre, pour ainsi dire, ou ait une influence sur ceux qui sont chargés d'administrer, c'est là un fait déplorable dans les arts, comme il serait funeste en politique qu'un corps comme le sénat, par exemple, exerçât une action directe et active sur le pouvoir exécutif.

Que dirait-on si l'Académie française, comme corps, prenait une part plus ou moins directe dans les affaires de l'instruction publique? Et si cela ne saurait un instant être admis pour l'enseignement des lettres et des sciences, comment se fait-il que ce soit toléré dans l'enseignement des arts, qui demande plus que tout autre la plus grande part possible de liberté, d'initiative et de mouvement?

Pour résumer ces observations sur l'étude des arts plastiques en France, il semblerait que l'enseignement à l'École des beaux-arts devrait être étendu, élevé et confié à des professeurs nommés par l'État; que cette École, plus nuisible qu'utile dans la situation actuelle, devrait ne pas être limitée à ce qu'elle est réellement : un lieu de concours; qu'en l'état présent, les concours devraient être jugés, non par un jury permanent recruté par lui-même, mais par des jurés tirés au sort, tous les ans, parmi les artistes ayant reçu aux expositions publiques des récompenses signalées.

Pour que l'enseignement à l'École des beaux-arts fût relevé, étendu et actif, il serait nécessaire d'ouvrir, outre les cours publics, plusieurs ateliers de peinture et de sculpture propres à l'étude journalière, sous la direction de professeurs nommés par l'État. Il y aurait avantage à ce que les cours fussent libres, c'est-à-dire qu'ils pussent être faits par toute personne qui, par ses travaux ou ses découvertes, serait en état d'instruire la jeunesse touchant les matières d'art; l'autorisation ministérielle serait, bien entendu, nécessaire, lorsqu'on voudrait ouvrir un cours. Les concours ordinaires se borneraient à des concours dans le sein des ateliers. Seul, le concours du grand prix serait commun entre tous

les ateliers et jugé par un jury, composé d'artistes désignés par le sort, en dehors de l'École.

Si l'on veut que les arts soient florissants dans un État, il est nécessaire avant tout de les laisser se développer en liberté et de les soustraire à l'esprit des coteries.

Les arts n'ont fait que décliner, en France comme partout, dès qu'ils ont été comprimés par des institutions académiques.

Dans les arts, il faut beaucoup enseigner, peu ou pas diriger, et récompenser les succès publics.

C'est à peu près le contraire qui se pratique chez nous. On n'enseigne rien ou presque rien, on prétend beaucoup diriger, et on fait l'aumône aux médiocrités besogneuses.

E. VIOLLET-LE-DUC.

(La fin prochainement.)



CATALOGUE

DES

DESSINS DE MAITRES

EXPOSÉS

DANS LA GALERIE DES UFFIZII, A FLORENCE



Le musée des *Uffizii* de Florence occupe les trois côtés d'un parallélogramme allongé qui s'ouvre sur la place du Palais-Vieux. Quand on a parcouru ses trois galeries encombrées de marbres antiques et de tableaux de tous les temps, et que, poussant l'une après l'autre les portes drapées qui donnent accès dans les salles latérales, on a successivement visité la Tribune, cette bonbonnière de chefs-d'œuvre, les salles Toscanes, celles des Écoles flamande, hollandaise, française, le cabinet des Gemmes, la chambre trop peu connue des Faïences, et, sur l'autre face, l'École vénitienne, les armoires des vases grecs et étrusques, la collection des portraits des peintres, la salle des inscriptions, celle de l'Hermaphrodite, celle de Niobé, le salon consacré au maniériste Baroche, le cabinet des Bronzes antiques et celui des Bronzes modernes, où se conserve une célèbre *Paix* de Maso Finiguerra; quand enfin, saturé de merveilles, on arrive à l'extrémité de la dernière galerie, au milieu des sculptures de la renaissance italienne, il semble que l'on ait contemplé le génie humain sous toutes ses formes : la lassitude

du Beau envahit l'esprit, et l'admiration épuisée demande grâce. Mais tout n'est pas fini. Là, entre le Bacchus aviné de Michel-Ange et le Saint Jean de Donatello, décharné comme une sauterelle, une porte discrète, ouverte seulement à certaines heures, donne entrée dans trois petites pièces, de création récente, où des rangées de cadres, suspendues le long des parois, contiennent les dessins des plus grands maîtres de l'art. L'enthousiasme se réveille et l'admiration salue une nouvelle révélation du génie.

Tout à l'heure, nous avons vu les œuvres terminées des maîtres, celles où leur pensée, longtemps en lutte avec la matière rebelle, est parvenue à en triompher et à lui imprimer le cachet de leur individualité. Mais en raison même des obstacles que cette pensée eut à vaincre, elle nous arrive modifiée, diminuée de tout ce qu'elle a dû ajouter de charme à la matière, affaiblie quelquefois par des sacrifices à la perfection du travail, souvent dénaturée par une main étrangère. Ici, elle se montre à nous telle qu'elle est sortie de l'âme inspirée de l'artiste ; ici, point d'instrument indocile, point d'œuvre longuement élaborée : un chiffon de papier, une plume, un crayon, il n'en a pas fallu davantage à l'artiste pour écrire en deux traits l'idée à peine conçue ; et, dans ce premier jet, déjà son individualité se trahit tout entière, avec une franchise, une simplicité, une force intime que l'œuvre achevée ne possédera plus. Le tableau ou la statue, c'est la communication de l'âme de l'artiste avec le public. Le dessin, c'est la confidence de lui-même à lui-même, le mot murmuré à son oreille par la Muse de l'inspiration, un rayon entrevu de la beauté divine, un éclair, un souffle passager saisi au vol. L'œuvre achevée, tableau ou statue, se présente parée de toutes les séductions de la forme ou de la couleur ; elle s'impose aux yeux par l'attrait des sensualités plastiques. Ici l'idée seule apparaît, sans ornements, sans voiles, l'idée vierge, revêtue d'un éclat qui n'est que le reflet du Beau immatériel. Dans l'œuvre achevée enfin, le génie adopte une formule concrète ; édifice, tableau ou statue, il donne un moule à sa pensée. Dans le dessin, cette ébauche d'un rêve, le peintre, le sculpteur, l'architecte se rencontrent à armes égales sur le terrain de l'abstraction. Dépositaires du secret du génie, les dessins des maîtres sont l'expression la plus spiritualiste de l'art.

On savait que la galerie des *Uffizii* possédait des trésors en ce genre[1].

1. « Le fonds de cette magnifique collection, dit M. Passavant, provient en grande partie des princes de Médicis, quoiqu'elle ait été grandement enrichie de nos jours. Mais, comme parmi tant d'excellents dessins il s'en trouvait quelques-uns non authentiques ou faussement attribués, on les a soumis il y a quelques années à une louable révision, et on a fait un choix judicieux... Dans les années 1766 et 1774, Andrea Scacciati et Stefano Mulinari ont publié un

Mais il n'était donné qu'à un petit nombre d'élus de parcourir les portefeuilles où dormaient ses trente mille dessins, mieux gardés que les pommes d'or du jardin des Hespérides. Aujourd'hui les sépulcres se sont ouverts, les portefeuilles ont lâché leur proie, et cinq cent trente dessins, exhumés de la nuit du tombeau, peuplent ce sanctuaire accessible à tous, mais peu fréquenté. Car ces fleurs de la pensée, régal d'un goût délicat, sont sans parfum pour le vulgaire.

La majeure partie des dessins exposés appartient à l'École florentine. Rien de plus juste. Si l'École florentine a droit de cité quelque part, c'est à Florence. Pour le surplus, au lieu de diviser l'intérêt entre un grand nombre de médiocrités banales, on l'a concentré sur les noms les plus glorieux des Écoles de Venise, de Rome et de Bologne. Rien de plus juste encore. Le dessin étant l'expression la plus individuelle du génie, c'est seulement aux génies d'une individualité tranchée qu'il faut demander le secret de leur âme. Les dessins des maîtres secondaires ne sont que le gâchis d'une pensée qui se cherche sans se trouver jamais, et qui a besoin, pour produire une œuvre, de toutes les ressources du talent acquis. On conçoit également qu'une plus belle part ait été faite aux peintres primitifs : ce sont presque des reliques, ces précieuses ébauches qui remontent aux temps héroïques de l'art.

Le catalogue des dessins de la galerie des *Uffizii* n'existe pas. Existera-t-il jamais? Nous avons pris plaisir à le dresser, et, sans prétendre à faire un examen critique, laissant aux conservateurs la responsabilité d'attributions en général peu contestables, nous nous bornerons à une énumération selon l'ordre chronologique, accompagnée de quelques remarques nécessaires.

Première salle.

Elle contient cent soixante-quatre dessins, appartenant au XIIIe, au XIVe siècle et à la première moitié du XVe.

grand ouvrage in-folio en deux volumes, sous le titre : *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze.* Un troisième volume a paru depuis sous le titre : *Istoria pratica dell' incominciamento e progressi della pittura*, da S. Mulinari; Firenze, 1778; 50 pl. in-folio; et, en dernier lieu, un quatrième volume sous le titre : *Raccolta di vinti disegni originali d'eccellenti pittori*, etc., da S. Mulinari. Firenze, 1782. » (Passavant, *Raphaël d'Urbin*, t. II, p. 416.) — La photographie a de nos jours repris et complété l'œuvre de Mulinari. La magnifique collection entreprise par les frères Alinari est déjà connue des lecteurs de la *Gazette*. Les deux séries publiées comprennent cent quarante et un dessins empruntés seulement à la galerie de Florence, et que la *Gazette* se charge de faire parvenir à ses abonnés.

Le XIIIe siècle n'est malheureusement représenté que par un nom. A défaut de Cimabué, — si tant est qu'il existe des dessins de ce patriarche de l'École florentine, — à défaut de Giotto et de Buffalmacco, un artiste moins grand peut-être, mais non moins intéressant, ouvre la marche.

SIMON MEMMI. — 1285(?)-1344.

1. Un seul dessin, ou plutôt une feuille portant deux dessins, une *Adoration des rois* et un *Crucifiement,* simple trait à la plume sur papier blanc, — bégayement d'un art au berceau.

Le XIVe siècle est plus riche : dans la série des huit artistes qui le représentent, on peut suivre l'émancipation graduelle de l'intelligence de l'art.

GIOTTINO. — 1324-1356 OU 1368.

2-3-4. Croquis et études de diverses figures, — un *Ange,* — un *Saint François,* — un *Saint* tenant un livre et lisant.

5. Groupe de personnages drapés.

6. Composition complète de plus de vingt figures. On y voit un saint qui administre le baptême à plusieurs individus, au milieu d'une foule, près des murs d'une ville.

Tous ces dessins sont à la plume, d'un faire libre et d'un travail irrégulier. — Il est permis de douter de l'authenticité du dernier.

ANGIOLO GADDI. — 1324-1386 OU 1390.

7. *La Visitation,* composition complète, arrêtée avec beaucoup de soin.

8. Étude de christ au bistre : le trait a été percillé à coup d'épingles pour en faire le calque.

9. Groupe de saints à genoux, croquis à la pierre d'Italie.

LORENZO DI BICCI. — 1350(?)-1427.

10. Un seul dessin, mais des plus beaux, — un simple trait à la pierre d'Italie, avec rehauts de blanc, sur papier vert. — Au milieu d'une gloire d'anges de forme ovoïde, Jésus bénit le monde; à ses pieds, sur la terre, saint Pierre, tenant les clefs du ciel, et saint Paul, armé du glaive symbolique, reçoivent la bénédiction divine. — Le mouvement commence à dépouiller sa roideur, la ligne ondule sans rien ôter à la gravité de l'expression religieuse.

MASOLINO DA PANICALE. — 1378-1440.

11-12-13-14-15. Cinq dessins sur papier rose et sur papier jaune, au trait de pierre d'Italie, avec rehauts de blanc, — études ou croquis de figures drapées.

LORENZO GHIBERTI. — 1381-1455.

16. *Baptême de Jésus-Christ,* — sur papier de couleur, à la plume, avec rehauts de blanc.

17. Feuille de croquis à la plume.

18. Petite figure dans une niche, — dessin à la plume, le trait soutenu de bistre, d'une exécution très-soignée.

A voir ces dessins et les suivants, on croirait Ghiberti et Donatello d'un demi-siècle postérieurs aux peintres contemporains. La supériorité de la sculpture sur la peinture est en effet le fait capital de l'histoire de l'art italien à cette époque.

DONATELLO. — 1386-1468.

19. Tête d'enfant sur papier gris, à la pierre d'Italie avec rehauts de blanc, excellente étude très-terminée dans laquelle la fermeté du dessin et la vigueur du modelé n'ôtent rien au caractère enfantin.

20. Croquis d'un saint Jean-Baptiste à la plume.

21. Figures à la plume.

22-23. Deux feuilles de croquis représentant des aigles, d'un beau style, d'une plume fine, souple et élégante.

FRA ANGELICO. — 1387-1455.

De toutes les fées qui entourèrent le berceau de l'art italien, aucune ne doua plus heureusement le nouveau-né que Fra Angelico. Cimabué lui avait donné la force, Giotto le caractère, Taddeo Gaddi l'initia à l'expression, Orcagna lui ouvrit le champ des compositions philosophiques, Ghiberti et Donatello le revêtirent d'élégance. Fra Angelico lui apprit le sourire, reflet extérieur de la pureté de l'âme, ce sourire dont Raphaël s'est souvenu dans ses madones.

24-25. Petits dessins ronds, de 30 à 35 millimètres de diamètre, exécutés sur vélin d'une plume très-fine que soutient une teinte légère. Ce sont des figures de saints assis ou accroupis, les quatre évangélistes et deux docteurs de l'église.

26-27. *L'Annonciation,* en deux pièces rondes de la même dimension à peu près, la Vierge d'un côté, l'ange de l'autre : dessins sur vélin, à la plume et au lavis, d'un fini ravissant, quoique peu ressentis.

28. La Vierge Marie tenant dans ses bras le divin *Bambino,* petit ovale à la plume et au bistre, d'un beau caractère.

29-30. Deux croquis très-effacés.

31. Très-curieux croquis sur papier, représentant des religieux.

32. La Vierge Marie avec Jésus enfant porté par des anges et entourée de séra-

phins : petit dessin ovale sur vélin, à la plume, légèrement soutenu de bistre, un peu effacé et néanmoins le plus beau de tous.

33-34. Deux croquis sur papier rouge, études de figures au trait et au bistre, de proportions plus grandes que les précédents. L'un est un saint Dominique disputant; l'autre est cette figure du jeune homme qui brise une baguette sur son genou, employée par Fra Angelico dans son petit tableau de la galerie des Uffizii, *le Mariage de la Vierge,* et reproduite, comme une tradition, par Pérugin et Raphaël.

Rien ne peut rendre la délicatesse exquise de ces dessins : l'encre a pâli, les teintes de lavis se sont embues. Le travail matériel n'a laissé qu'une trace fugitive. On a peine à reconnaître une main humaine; la plume dont elle s'est servie était sûrement dérobée à l'aile d'un chérubin.

Paolo Uccello. — 1396-1479.

35. Le plus intéressant des quatre dessins de ce maître est un croquis d'études pour le *Déluge,* une des fresques que Paolo Uccello a peintes à la terre verte dans le cloître de Santa Maria Novella. On y voit trois personnages étendus à terre et dormant. Leur position présente des raccourcis hardis que Paolo Uccello, curieux de perspective, s'est plu à chercher, et qu'il a rendus avec assez de bonheur, d'une main un peu novice encore.

36. Tête lavée au bistre.

37-38. Deux croquis de six petites figures, dessinées à la plume et au trait sur papier gris avec rehauts de blanc.

Luca della Robbia. — 1400-1481.

Avec lui s'ouvre le xve siècle. Si l'on en juge par les ouvrages des sculpteurs, l'art à cette époque possède la plénitude de ses moyens : il n'a plus qu'à s'imprégner d'idéal pour s'élever jusqu'au sublime. Mais la peinture ne marche pas d'un pas égal. Le dessin de Luca della Robbia est exécuté d'une manière si grande et si facile déjà qu'on a peine à le croire antérieur à ceux de Masaccio et de Filippo Lippi qui viennent ensuite. Aussi l'attribution a-t-elle paru à quelques-uns plus que douteuse.

39. Madone et Bambino, — croquis à la plume, à grands traits, fait de verve et haut la main.

Mino da Fiesole. — 1400-1486.

Vasari fait un assez grand éloge de ce sculpteur qu'il accuse toutefois d'avoir trop fidèlement suivi la manière de son maître Desiderio. Nous n'avons vu de Mino qu'un tabernacle en marbre dans l'église de Fiesole, œuvre austère et chaste, d'un modelé peu accusé et cependant

expressif, qui nous a paru avoir plus d'un point de ressemblance avec les peintures de son compatriote Fra Angelico.

40. Charmant profil de jeune femme au crayon, très-simple et très-naïf[1].

Masaccio. — 1402-1443.

41-42-43-44-45-46. Six dessins, simples études de figures drapées, au crayon d'argent. On remarque une procession de personnages, en forme de frise, d'un caractère tout à fait charmant.

Andrea del Castagno. — 1406(?)-1480 (?).

47. Étude de tête d'homme sans barbe, au bistre, pour la peinture, autrefois fresque, aujourd'hui tableau, que l'on voit dans le *Duomo* de Florence.

48. La sainte Vierge avec Jésus enfant.

49. Étude de quatre figures pour une *Déposition de croix*.

50. Croquis d'une figure à la plume et au bistre, sur papier blanc.

Tous ces dessins, très-arrêtés, témoignent d'une grande sûreté de main. — On sait qu'il mania le couteau.

Fra Filippo Lippi. — 1412(?)-1469.

51. *La Sainte Famille,* — grand dessin, arrêté à la mine d'argent sur papier jaune, avec rehauts de blanc, le trait soutenu de hachures croisées. L'expression est très-accusée, contrairement à l'usage de ce peintre qui indique à peine les têtes de ses personnages. — On y reconnaît le motif du tableau que possède la galerie des Uffizii.

52-53-54-55-56. Étude de dix figures drapées, dont quelques-unes sont fort belles. Le procédé est le même, — plume et hachures croisées sur papier de couleur.

57. Tête de Vierge sur papier jaune, à la plume, avec rehauts de blanc, très-douce et très-gracieuse.

Maso Finiguerra. — 1418 (?)-1460 (?)

S'il fallait en croire l'attribution donnée à ces vingt-sept dessins, ce nielleur si délicat aurait une manière de dessiner large et pleine qui sent plus le peintre que le graveur.

58-59. Études de têtes.

60 à 76. Chacune de ces études, identiques de proportions et de procédé, semble représenter le même homme dans une attitude différente. Coiffé d'une toque et vêtu d'un pourpoint et de chausses très-simples, cet homme paraît être un ouvrier. Dans l'une, on le voit assis et dessinant; le papier porte ces mots écrits : — « Vo essere uno buono disegnatore e diventare uno buono archittetore... » — Dans une autre, il rajuste

1. Ce dessin est maintenant classé parmi les *Inconnus*.

sa chaussure, et l'inscription porte : — « Ci stolta mente vede chiomi minoto (?) un isprone in uno piede... »

77 à 84. Études de femmes ou d'hommes nus et drapés, entre autres un *David* répété deux fois, le pied sur la tête de Goliath. Rien de plus régulier que ces vingt-sept dessins. On dirait les pages d'un cahier. — Chaque figure, haute de 15 centimètres environ, arrêtée à la plume d'un trait très-ressenti, se modèle par une teinte plate d'encre de Chine. La plupart sont très-intéressants au point de vue du costume. C'est de cette série qu'est tirée la figure reproduite en tête de notre article.

Baldovinetti. — 1422-1499.

85. *Déposition de croix*, composition complète et arrêtée, au trait soutenu de bistre.

86. Croquis de quatre figures, à la plume, soutenu de bistre sur papier blanc.

Benozzo Gozzoli. — 1424-1485 (?).

87 à 92. Six dessins contenant dix figures drapées. — Le trait à la plume, soutenu de bistre, avec rehauts de blanc.

Pesellino. — 1426-1457.

93 à 102. Dix dessins. Ce sont des croquis de figures sur papier de couleur, rehaussés de blanc, le trait soutenu de lavis. Une seule est entièrement lavée au bistre avec les lumières blanches.

Andréa Mantegna. — 1431-1506.

Voici le premier nom d'une école étrangère mêlée aux Florentins. Et de fait, dans ses dessins, Mantegna ressemble beaucoup plus à un fils de Florence qu'à un enfant de Venise. Nous retrouverons dans une autre salle ses compatriotes, les Bellini.

103. *Judith tendant à sa suivante la tête d'Holopherne*. Un masque grec dramatisé par un sentiment d'horreur, telle est la tête de cette Judith, aussi belle que la Méduse antique. Tout respire l'énergie dans cette composition fermement arrêtée à la plume, et lavée d'un bistre très-jaune. C'est un magnifique dessin, un des plus beaux de la galerie, un de ceux dont le souvenir reste ineffaçable. Mantegna y a inscrit son nom en majuscules placées verticalement l'une sur l'autre[1].

1. Vasari, qui a possédé ce dessin, le décrit en ces termes : « Dans notre livre se trouve, sur une demi-feuille de papier royal, un dessin de la main de Mantegna, terminé en clair-obscur, qui représente Judith mettant dans le sac, que tient une esclave moresque, la tête d'Holopherne. Il y a employé un procédé de clair-obscur dont on ne se sert plus, épargnant le papier blanc pour les lumières avec une netteté telle, que l'on voit les fils des cheveux se détacher comme s'ils avaient été soigneusement enlevés au pinceau... » (Vasari, édit. Lemonnier, t. V, p. 174.)

104. Figure de saint drapée, d'un magnifique caractère.

105. La sainte Vierge à genoux adorant le divin Bambino. Composition arrêtée au lavis, d'un faire plus sec que la *Judith*. La draperie, fripée en mille plis, témoigne d'une recherche exagérée.

106. *Hercule et Antée,* dessin savant à la plume, très-fini. Le peintre a étudié avec amour ce groupe de deux figures nues, dont le mouvement violent prêtait au déploiement de sa science anatomique.

107. Tête d'enfant.

108 à 112. Études de figures drapées, à la plume ou au lavis.

Il est fâcheux qu'aucun de ces dessins n'ait été reproduit dans la collection photographique publiée à Florence par les frères Alinari. Mantegna est un des maîtres les plus curieux du xve siècle. Ce qui le caractérise et lui constitue une originalité bien tranchée, c'est le goût scientifique dont il fait en toute occasion étalage, quelquefois à contretemps. Le premier, il s'est servi de l'antique en érudit. Il a poussé l'étude de l'expression forte jusqu'aux limites extrêmes où la beauté touche de près à la laideur. Par là il se rapproche d'Albert Dürer et il prépare Léonard de Vinci.

Antonio Pollaiuolo. — 1433-1498.

113-114-115-116. Figures à la plume, au trait seul ou avec hachures. Il y a deux fort belles études de nus d'une musculature accusée.

117-118. Compositions au lavis.

119. Portrait d'un pape également lavé au bistre.

Andréa del Verocchio. — 1432-1488.

Sculpteur, orfévre, peintre, il suffit à sa gloire d'avoir formé Léonard de Vinci et le Pérugin.

120. Feuille de croquis à la plume.

121. Tête d'ange très-belle, à la pierre noire et au pinceau.

122. Figures nues, de formes maigres et néanmoins gracieuses, étude pour la statue de *David* en bronze, que possède la galerie des Uffizii.

Pierre del Pollaiuolo. — 1443-1496.

Un de ces artistes auxquels les circonstances ont manqué, mais non le génie. Il se perd dans la foule des grands talents de son époque.

123. *Saint Jean au désert,* très-beau dessin au trait, à la plume.

124 à 131. Études de têtes ou de figures sur papier rouge, avec hachures de bistre au pinceau et rehauts de blanc.

132 à 136. Petites figures de Vertus et d'apôtres.

137 et 138. Composition arrêtée, sujet inconnu.

139. Quatre figures au trait, à la plume, d'une grande tournure.

BOTTICELLI. — 1447-1515.

La fécondité de l'art italien est telle qu'on s'est habitué à rejeter au second rang des artistes qui, en d'autres pays et en d'autres temps, auraient fait la gloire d'une école. Qui connaît Botticelli en France? et qui se soucie de le connaître? Des madones, toujours des madones. Mais allez à Florence; la *Naissance de Vénus* vous arrêtera, comme la révélation d'un génie inconnu : à voir cette exquise distinction, cette recherche amoureuse des formes, ce goût raffiné de beauté qui éclate dans tous les détails, et jusqu'à la couleur claire et pâle sans fadeur, plus d'un a cru avoir devant les yeux une fresque de M. Ingres. Hélas! les Florentins eux-mêmes laissent Botticelli dans un corridor et font les honneurs de la Tribune aux Guide et aux Guerchin!

140. Jésus apparaissant à ses disciples, composition arrêtée.

141. Adoration des rois, très-petite composition, curieuse par le nombre des personnages, qui sont d'une grande tournure, bien qu'assez maladroitement groupés.

142. *Sainte Famille*, composition arrêtée.

143. Étude de femme nue à la mine d'argent, sur papier jaune, avec rehauts de blancs.

144 à 155. Études de diverses figures : des anges, des Vertus, un saint Jean-Baptiste dans le désert. On y retrouve ce type élégant, au visage allongé, que Botticelli affectionnait pour ses anges et ses madones. Les plus belles de ces figures d'étude sont deux Vestales près d'un autel où brûle le feu sacré.

156-157. Deux feuilles de croquis.

158. Composition arrêtée : une Vénus couchée, l'Amour auprès d'elle.

Dans ces dix-neuf dessins, Botticelli a mis tour à tour en usage les procédés les plus divers : tantôt il trace le trait d'une plume légère et lave les ombres au bistre, tantôt il emploie la pierre d'Italie seule ou le crayon d'argent, tantôt il esquisse à peine sur papier de couleur et se sert du blanc pour relever les lumières.

INCONNU.

159 à 164. Six dessins d'un maître inconnu : trois études de têtes, une draperie, une figure esquissée en blanc sur papier de couleur.

Deuxième et troisième salle.

La deuxième salle contient cent quatre-vingt-quinze dessins, tous de

la plus belle époque, dont les auteurs appartiennent aux différentes écoles de l'Italie, Florence, Bologne, Ferrare, l'Ombrie et Rome. Dans la troisième, on voit exposés cent-soixante douze dessins de toutes les écoles, même de l'école française. Les Vénitiens y coudoient les Bolonais ; les derniers des Romains s'y rencontrent à côté des Napolitains, des Siennois, des Lombards. Quelques Allemands et quelques Hollandais se glissent dans la foule. Deux grands noms florentins dominent ce pêle-mêle et concentrent sur eux l'attention, Michel-Ange et Andréa del Sarto.

En présence d'une telle classification, sœur jumelle du désordre, il serait difficile de continuer, comme nous l'avons commencé, notre visite salle par salle et cadre par cadre. Mieux vaut ne pas interrompre la série de l'École florentine, la plus importante ici, la plus près d'être complète. Prenant donc dans la deuxième et la troisième salle les quelques Florentins qui s'y rencontrent, nous allons les passer d'abord en revue. Nous classerons ensuite selon l'ordre chronologique les autres peintres italiens, à quelque école locale qu'ils appartiennent; puis enfin les écoles étrangères à l'Italie.

PIERO DI COSIMO. — 1441-1521.

165. La Sainte Famille, avec des anges. Composition de forme ronde, lavée au bistre sur papier gris.

166. La Vierge Marie en adoration devant l'enfant Jésus, dessin à la plume.

167. Grand et beau dessin à la plume, d'un travail très-fin. On y voit une jeune fille drapée à l'antique, au milieu d'un désert sauvage. La figure n'a pas moins de 25 centimètres de hauteur. Dans cette composition, d'un caractère bizarre, se reconnaît l'esprit fantasque de Piero di Cosimo, sorte d'Hoffmann italien, double de Goya, plaisant funèbre, peintre de monstres, maître du maladif Andrea del Sarto.

LUCA SIGNORELLI. — 1441-1524.

168 à 170. Études de figures à la plume ou à la mine d'argent, avec rehauts de blanc.

171. Étude de trois figures de femmes nues à la plume, d'un travail très-délicat. On sait que Luca Signorelli fut un des premiers à chercher dans l'anatomie le pourquoi des formes du corps humain.

GHIRLANDAIO. — 1449-1498.

Ghirlandaio semble déshérité de sa gloire personnelle au profit de celle qu'il a eu l'honneur de préparer. Les peintures du chœur de Santa Maria Novella révèlent cependant un génie original. On l'oublie trop, et l'on se souvient seulement que Ghirlandaio a formé Michel-Ange, comme le Pérugin a formé Raphaël.

172 à 175. Belles études de six têtes, modelées en blanc sur papier de couleur : de légères hachures, d'un crayon dur presque effacé, soutiennent les ombres.

176 à 181. Neuf figures drapées, même procédé.

182. *La Visitation*, premier jet, au trait seul, d'une très-curieuse composition qu'il a peinte à Santa Maria Novella.

183. Une femme versant l'eau d'un vase dans un autre, dessin à la plume. C'est une des plus ravissantes figures de la *Nativité de la Vierge*, peinte par Ghirlandaio à Santa Maria Novella.

184. *Annonciation,* dessin à la plume.

185-186. Trois figures drapées, à la plume.

187-188. Croquis de diverses figures, à la plume. — On y retrouve encore quelques figures des fresques de Santa Maria Novella, entre autres une femme portant un vase, et saint Joseph avec la sainte Vierge se donnant la main.

Léonard de Vinci. — 1452-1519.

Les peintures de Léonard ne montrent qu'une face de ce vaste génie, tour à tour ingénieur, mécanicien, sculpteur, architecte, peintre, musicien et poëte. Ses dessins seuls le découvrent tout entier, avec les formes diverses que revêtait sa pensée quand elle voulait descendre dans la pratique. On ne connaît bien Léonard qu'à l'Ambrosienne de Milan. Mais, au point de vue de l'art proprement dit, les richesses de cette collection célèbre pâlissent devant les vingt-cinq dessins exposés à la galerie des Uffizii.

189. La Vierge assise. Les draperies seules sont étudiées avec une finesse exquise. Au surplus, ce n'est point là un dessin, mais une véritable peinture en grisaille exécutée sur toile à la détrempe, ou plutôt à l'essence.

190 à 193. Quatre feuilles de croquis à la plume ou au crayon : des têtes, des études de physionomie.

Ces dessins sont de ceux que l'on est convenu d'appeler les charges ou les caricatures de Léonard. Cependant, le propre de la caricature est de provoquer le rire. J'aurais grand'peine à rire devant un dessin de Léonard. L'exagération des formes que l'on remarque dans ces croquis n'était sous la main de l'artiste savant que la recherche des passions de l'âme sur le masque humain. On sait que lorsqu'il rencontrait une tête bizarre, c'est-à-dire une physionomie qui portait écrit en traits profondément accusés un caractère individuel, il la suivait tout un jour, plutôt que de laisser échapper cette révélation du monde intérieur. L'image une fois bien saisie par cette mémoire de l'œil que possèdent les peintres, il cherchait, la plume à la main, à reproduire ces traits expressifs, afin de retrouver le caractère, travail philosophique qui ne nous paraît guère prêter au petit mot pour rire. Les prétendues charges de Léonard sont,

à proprement parler, des études naturalistes. On comprend qu'au temps de la décadence italienne, Baroche et les siens, ces embellisseurs du vrai, qui n'étaient pas loin de regarder la nature comme une charge, aient pu baptiser d'un tel nom les dessins de Léonard, et le public s'est hâté d'adopter cette fausse opinion. Mais déjà, au siècle dernier, Mariette a fait bonne justice de la crédulité du public. Sa *Lettre au comte de Caylus*, reproduite dans les *Archives de l'Art français*[1], est la plus fine et la plus docte analyse que l'on puisse lire des dessins du grand Florentin.

194. Croquis mêlés, au crayon d'argent sur papier rouge. On y voit des figures, des machines et quelques lignes d'écriture à rebours, comme dans les manuscrits de l'Ambrosienne.

195. Très-curieux croquis d'une composition dans laquelle l'architecture tient beaucoup de place. Ce ne sont que portiques, escaliers, colonnades, arrêtés à la plume d'un trait net et précis. Au contraire, les personnages, à peine indiqués par des touches de bistre, forment un fouillis confus où l'on reconnaît des chameaux, des chevaux, une foule animée ondulant en sens divers[2].

196. Portrait de femme. Elle est vue de face, jusqu'à la ceinture, les mains croisées l'une sur l'autre. Une guimpe plissée couvre entièrement sa poitrine et sa gorge : de son cou pend une chaîne double. Sa tête est coiffée d'un filet en forme de turban. Des cheveux crespelés, comme disait Ronsard, encadrent son beau visage, étudié avec cet amour inassouvi de la forme qui a produit la *Joconde ;* l'œil est calme et doux, le regard bienveillant, la bouche ferme, la physionomie intelligente et simple, d'une expression moins raffinée que les types familiers de Léonard. Ici le procédé a merveilleusement servi le peintre. La sanguine, substance grasse et résistante à la fois, se prête mieux que la plume et que le crayon noir à tous les caprices d'une main savante ; elle donne des empâtements vigoureux et des traits déliés, elle rend les délicatesses intimes du modelé, les raffinements du clair-obscur; c'est l'instrument préféré des dessinateurs, tels que Léonard et Raphaël, qui ont aimé la forme pour elle-même et cherché la beauté plastique de la chair.

197. Croquis à la sanguine : deux têtes de profil. L'une est celle d'un jeune homme, type élégant et pur, d'une élégance antique.

198. Profil de vieillard, à la pierre d'Italie, sur papier blanc.

199. Tête d'ange vue de face.

200. Tête de femme vue de trois quarts. Ces deux dessins sont à la pierre d'Italie, sur papier azuré. Ils reproduisent les types favoris de Léonard et de Luini. La femme a beaucoup d'analogie avec la Joconde, les pommettes en saillie, la bouche grimaçante, le nez pincé : ce n'est pas sa beauté qui a séduit Léonard, mais sa physionomie, et il a pris plaisir à se la détailler à lui-même en analysant le modelé au moyen de hachures

1. *Archives de l'art français*, publiées par MM. Ph. de Chennevières et Anatole de Montaiglon. — T. III de l'*Abecedario* de Mariette, p. 139.

2. Les annotateurs de Vasari (édition Lemonnier) citent ce dessin comme une étude pour le fond de l'*Adoration des Mages*, tableau esquissé seulement en clair-obscur, que l'on voit dans la galerie des Uffizii.

très-fines et très-sèches, qui, par la superposition, arrivent à un effet gras, doux et velouté.

201. Étude de draperie en grisaille, *chiaro-oscuro,* comme disent les Italiens.

202. Beau dessin lavé de bistre, représentant un animal fantastique aux prises avec un lion.

203. Portrait d'homme vu de profil. Il est coiffé d'une toque et porte des cheveux longs. La toque et les vêtements sont largement traités au fusain, le visage et les cheveux finement étudiés à la sanguine. Il est difficile de saisir avec une précision plus puissante le caractère individuel d'une physionomie. On reconnaît cet homme, expert aux affaires, rompu au monde, intelligence lucide et prompte, politique éclairé, diplomate habile, un Médicis vu par le beau côté.

204. Portrait d'une femme, de la grandeur de demi-nature, tournée de profil vers la droite. Ses cheveux longs, épais, abondants, tombent sur ses épaules en ondes crêpées. Le visage offre un type d'une séduisante beauté : les traits allongés, le nez mince et droit, les yeux souriants, la bouche mignonne. Le procédé employé est la sanguine. Jamais Léonard n'en a tiré de plus merveilleux effets. Il semble que sa main se soit promenée amoureusement sur ce charmant visage : sa conscience passionnée n'omet aucun plan, aucun détail, aucun pli de la peau; les chaudes caresses de son crayon, en pénétrant partout, portent partout une lumière intense qui met en relief les plus délicates nuances de la forme. Les ombres empâtées avec vigueur arrivent à une intensité de ton étrange; les reflets brillent d'un feu sombre. Rien de plus coloré, rien de plus saisissant que ce dessin. Il a la précision d'un masque taillé dans le basalte égyptien, le modelé souple et ferme d'un camée grec, le relief fondu d'une médaille antique que le temps aurait recouverte d'une patine sanglante. Aucune femme, si ce n'est la Joconde, n'a plus que celle-là occupé l'esprit et peut-être le cœur de Léonard. Il y en a un portrait à la bibliothèque ambrosienne de Milan. Un autre, qui faisait partie de la vente Vallardi, a été acquis par le Louvre. Mais ni l'un ni l'autre n'approchent de l'exquise beauté de celui de Florence, véritable chef-d'œuvre de l'art le plus savant et le mieux inspiré.

205. Croquis de draperie.

206. Croquis d'une Sainte Famille.

207. Tête de femme, vue de trois quarts, inclinée dans l'attitude d'une Vierge en adoration. Un voile léger s'enroule dans ses cheveux, dont quelques boucles défrisées pendent sur le front. Son visage élégant et noble respire une pureté, une humilité souveraine. Le dessin témoigne d'un long travail. Commencé à la plume, continué au lavis, il a été terminé à la gouache, puis gratté, puis empâté de blanc, en sorte que l'œil gauche, entièrement repris par repentirs successifs, a conservé un aspect un peu louche, et pour ainsi dire poché. Ce n'en est pas moins une admirable étude, un morceau de gourmet.

208. Petite tête, reproduisant le type favori.

209. Petite composition d'une Vierge avec le divin Bambino, à la mine d'argent. — C'est, dit-on, le croquis du tableau qui est à Munich, et que l'on attribue à Salaino plutôt qu'à Léonard.

210. Tête de femme.

211. Un ange, petite étude d'une grâce ravissante.

212-213. Études de draperies. Ces quatre derniers dessins sont exécutés en clair-obscur, à la détrempe, ou à l'essence, sur toile.

LORENZO DI CREDI. — 1459-1537.

Contemporain, ami et admirateur de Léonard de Vinci, s'il a subi l'influence de ce génie puissant, il n'est jamais descendu au rôle d'imitateur. Il lui ressemble par la pensée plus que par l'exécution. La collection des Uffizii a de Lorenzo di Credi huit dessins, dont un très-important.

214. La Vierge Marie avec l'enfant divin : elle est représentée de face, à peu près du tiers de la grandeur naturelle, et dessinée à la pierre noire sur papier gris, — étude très-écrite, d'un beau sentiment.

215 à 218. Études de draperies, les unes lavées au bistre, les autres au crayon ou à la plume avec rehauts de blanc, les autres simplement enlevées en blanc sur papier de couleur.

219. Le petit Jésus sur un coussin. Académie enfantine, d'un modelé très-fin, au crayon, rehaussé de blanc sur papier jaune.

220. *Baptême de saint Jean,* composition complète lavée en camaïeu sur papier bleu : le tableau est au couvent de Saint-Dominique, près de la petite ville de Fiesole.

221. Étude d'ange, de l'*Annonciation* que l'on voit dans la galerie des *Uffizii*.

FILIPPINO LIPPI. — 1460-1505.

222 à 226. Études de huit figures drapées; les lumières seules sont enlevées au blanc de gouache sur papier de couleur.

227. Profil de femme très-gracieux, lavé au bistre, pour la Vierge du beau tableau qui orne l'église de Badia di San Benedetto.

228 à 233. Croquis à la plume, compositions confuses : nous pouvons citer un guerrier endormi, dépouillé par des Amours.

RAFFAELINO DEL GARBO. — 1466-1524.

234 à 237. Figures drapées : elles rappellent, par le caractère et le jet des draperies, les belles études de Dom. Papéty d'après les peintures grecques du mont Athos.

238 à 242. Plusieurs compositions très-arrêtées, lavées au bistre.

243. Grand dessin de quatre figures enlevées en blanc sur papier de couleur.

FRA BARTOLOMMEO DELLA PORTA. — 1469-1517.

Étouffé entre Léonard de Vinci et Raphaël, Fra Bartolommeo a encore contre lui la gloire de Fra Angelico, qui, mieux que la sienne, illustra l'ordre de Saint-Dominique. Cependant, de l'autre côté des monts, où l'on aime à jurer d'après Vasari, Fra Bartolommeo passe pour un grand maître, et de ce côté-ci il compte plus d'un partisan enthousiaste. Pour nous, s'il nous est permis d'exprimer une opinion personnelle, nous n'accordons au frate qu'un rang secondaire. L'*Isaïe* et le *saint Marc*, tout gigantesques qu'ils soient, ne nous paraissent pas atteindre à la véritable

grandeur. La célèbre *Déposition de Croix* du palais Pitti, œuvre d'un sentiment délicat, offre des dissonances de ton qui n'ont d'égales que les fausses notes d'Overbeck. Nous ne saurions lui pardonner enfin d'avoir inventé la draperie creuse, ces étoffes à plis circulaires que l'on croirait soutenues par une armature intérieure. Fra Bartolommeo a été par bonheur un grand caractère; mais, n'en déplaise à l'engouement ultramontain, il n'a eu, comme peintre, qu'un beau talent professionnel. Ces réflexions préliminaires étaient indispensables pour expliquer la présence à la galerie des Uffizii de quarante-six dessins de Fra Bartolommeo[1], quand elle n'en expose que trente-deux de Raphaël.

244 à 247. Études de têtes : une tête d'ange assez belle, au crayon noir.

248 à 261. Études de figures drapées, entre autres le fameux *Saint Marc,* l'orgueil du palais Pitti, que Fra Bartolommeo a peint pour fermer la bouche à ceux qui l'accusaient de manquer de grandeur. La réponse, j'en ai peur, n'a fait que fournir un grief de plus à l'accusation. Le dessin, toutefois, n'a pas encore la boursouflure du tableau; on pourrait le nommer le *Saint Marc* avant la crinoline.

262. Une Sainte Famille avec des anges. Ici Fra Bartolommeo est bien dans la gamme qui convient à son talent. Il sait grouper harmonieusement ses personnages autour du trône de Marie, animer leur visage d'une expression pieuse et douce, leur donner une attitude élégante; il n'a plus ces prétentions à la grandeur qui le mènent droit à l'emphase. Aussi peut-on regarder ce dessin comme un des plus beaux de la série.

263. Autre Sainte Famille, composition moins complète que la précédente.

264. La Vierge Marie adorée par des saints, composition arrêtée.

Tous ces dessins sont à la pierre noire, sur papier grisâtre, avec ou sans rehauts de blanc.

265 à 284. Petites compositions ou études dessinées à la plume ou lavées au bistre. Dans le nombre, nous signalerons une *Madone sur le trône,* une *Sainte Famille avec des anges, la Vierge et saint Joseph en adoration devant Jésus enfant,* sujet de forme ronde. On sent l'homme qui, au moment où il reprenait le pinceau, a vu Raphaël plus jeune que lui de quatorze ans seulement, et qui, pendant le séjour du maître à Florence, a reçu de lui beaucoup plus qu'il ne pouvait lui donner.

285. Études d'une madone tenant le divin enfant, à la sanguine.

286. Étude à la plume et à la sanguine, pour le tableau, peint en 1509, que l'on voit dans la cathédrale de Lucques, *la Vierge de la Miséricorde.*

287-288. Divers croquis sur une feuille, à la plume et à la sanguine.

Les quarante-six dessins de Fra Bartolommeo exposés aux Uffizii se divisent donc en deux catégories. La première comprend les études qu'un peintre exécute d'après le modèle ou d'après le mannequin pour un tableau dont il a déjà arrêté la composition. Or Fra Bartolommeo, on le

1. Nous apprenons que ce chiffre a été porté aujourd'hui à quatre-vingt-huit.



UN DESSIN DE MICHEL-ANGE.

Gazette des Beaux-arts. Imp. de Drouart, à Paris.

sait, est le premier qui se soit servi du mannequin à ressort : il passe même pour l'avoir inventé. Aussi ses études de draperies, laborieusement cherchées dans l'atelier, au lieu d'être surprises sur la nature, n'offrent qu'un médiocre intérêt; quant aux têtes, dessinées avec soin d'après un modèle qui pose, on leur demanderait en vain cette intuition de l'idéal que le génie seul sait découvrir en lui-même. Dans la seconde catégorie se rangent les compositions, ces croquis rapides à l'aide desquels l'artiste fixe la première pensée d'un tableau. Or, à l'exception d'un petit nombre de sujets empruntés à l'histoire sacrée, Fra Bartolommeo n'a fait que répéter le motif de dévotion dont la *Vierge au baldaquin* offre le type, une madone assise, entourée de tels ou tels saints. Il n'a touché ni à l'histoire, ni à l'allégorie, ni au portrait. De là, entre ses croquis, une ressemblance fatigante par la combinaison d'éléments connus, par la répétition d'une idée devenue banale. La pensée, toujours sereine, écrite d'une main sûre et nette, s'y lit couramment. Certes, il y a dans ces pages intelligibles pour tous (et là est peut-être le secret des succès du frate) un goût ingénieux, une grâce onctueuse ; il y a du charme, mais ce charme monotone laisse toujours regretter deux qualités sans lesquelles il n'est pas de poésie virile : l'originalité, la variété.

Mariotto Albertinelli. — 1475(?)-1520(?).

289. *La Visitation*, dessin à la sanguine, première pensée du tableau que possède également la galerie des Uffizii.

290-291. Études d'anges lavées en blanc sur papier de couleur.

Michel-Ange Buonarroti. — 1475-1564.

La comparaison des dessins de Raphaël et de ceux de Michel-Ange indique bien la différence des deux génies. Le premier, génie harmonieux et synthétique, ne prend la plume ou le crayon que pour se rendre plus familiers les éléments d'une œuvre que son imagination a conçue tout d'une pièce, que sa pensée a vue à l'état d'ensemble parfait. Le second, âme passionnée et inquiète, jette sur le papier, comme sur les murs ou sur le marbre, le trop-plein d'un génie exubérant. Les dessins de Raphaël nous ramènent tous à une fresque ou à un tableau qu'il a peint. Ceux de Michel-Ange sont des œuvres nouvelles, sans rapport avec ses peintures ou ses statues. Si dans quelques-uns on a voulu reconnaître des études pour les *Sibylles* ou le *Jugement dernier*, les changements nombreux et importants qu'a apportés l'œuvre définitive prouvent bien qu'on ne saurait y voir que des préparations très-incomplètes, des rêves vagues

et mal définis, ou des analyses anatomiques, des solutions d'un problème donné. Que Raphaël dessine d'inspiration ou qu'il étudie, il s'arrête dès que l'idée lui paraît suffisamment écrite, dès qu'il peut se dire : j'ai trouvé. Michel-Ange se complaît, la plume ou le crayon à la main ; il ne cherche pas, il exécute un travail. C'est que chez lui, comme chez les sculpteurs en général, l'ouvrier ne se sépare pas de l'artiste. Entre la matière qu'il travaille et qu'il aime, et sa pensée, il existe une connexité étroite qui ne souffre pas d'intermédiaire. Le contact de la matière éveille sa pensée, et celle-ci s'y jette ainsi que dans un moule. Raphaël est toujours peintre et fait toujours un tableau. Quand Michel-Ange sculpte, il est sculpteur; quand il peint, il est peintre; quand il dessine, il fait un dessin.

Les vingt-deux dessins de Michel-Ange exposés aux Uffizii sont très-loin de présenter l'intérêt de ceux de Raphaël. Le premier (292) n'est qu'un croquis accompagné de quelques lignes d'écriture illisible. Puis viennent (293) des jambes d'écorchés.

294-295-296. Croquis à la plume. Dans le plus grand, on voit des enfants occupés à jouer à la main chaude.

297. Une figure d'homme drapée, d'une grande tournure, à la sanguine. Comme ce personnage tient une épée, on peut le prendre pour un saint Paul.

298. Figures nues, croquis peu arrêté, au crayon de plomb, ou peut-être à la plume chargée d'une encre pâle.

299-300. Ce dessin et le suivant nous montrent Michel-Ange en proie à une préoccupation bizarre et pour ainsi dire sans objet, puisque la figure de femme qu'il a pris plaisir à reproduire avec tant de soin ne se retrouve dans aucune de ses œuvres. Le modèle est évidemment un type populaire, une paysanne peut-être, aux traits vigoureux et fortement accentués, mais d'une régularité antique. Dans l'un elle est vue à mi-corps; elle porte une veste à taille courte assez semblable à celle des femmes d'Albano. Sa coiffure offre l'assemblage le plus singulier : une corne se dresse au sommet de la tête et se recourbe en avant; une profusion de nattes, de tresses, de torsades, l'enlace et la soutient; les cheveux ondés, crêpés, frisés, se contournent en mille façons, et se mêlent à un voile qui retombe sans les cacher. Cette coiffure compliquée paraît être ce qui a séduit Michel-Ange. Il l'a reproduite de profil, de face, de trois quarts; il l'a arrangée de sa main, il l'a modifiée pour la rebâtir de nouveau. Et toujours il a su conserver, malgré la finesse et la recherche des détails, un caractère d'ensemble d'une émouvante grandeur. On a voulu nommer cette figure le portrait de Vittoria Colonna. Non, jamais la savante Vittoria n'a eu ces grands traits, cette bouche farouche, ces yeux clairs d'une expression sauvage, cette physionomie sérieuse et muette qui rappelle la gravité du buffle. Type étrange et saisissant, sphinx inerte, nous diras-tu où Michel-Ange t'a rencontrée, pourquoi il t'a arrêtée au passage, et pourquoi, après t'avoir caressée si longtemps de la pointe de son crayon, il t'a laissée là comme s'il désespérait de te trouver une place parmi les êtres vivants?

301. Très-beau dessin à la plume, à hachures fines et croisées, très-terminé. A

gauche, une femme assise regarde dans un miroir; près d'elle un petit génie arrache un grand masque de vieillard qu'un autre petit génie tient devant lui, le front en bas. Cette allégorie froide et compliquée représente sans doute *la Prudence*. On ne peut s'empêcher de la comparer par la pensée à la fresque du Vatican (*la Jurisprudence*), où Raphaël a peint la même allégorie. C'est aussi une femme; son corps élégant et souple palpite sous la draperie simple qui le couvre. Des deux petits génies, l'un présente un miroir, l'autre un flambeau. Les lignes s'enlacent en cadence comme des vers à rimes croisées. *La Prudence* de Michel-Ange n'a de la femme que l'aspect extérieur; son corps maigre, allongé, cambré, sa bouche fatidique, l'ajustement capricieux de ses draperies le rattachent à un idéal qui n'a rien d'humain. Les génies agissent avec effort. L'harmonie aimable et douce de Raphaël fait place à un caractère de grandeur puissante qui laisse le cœur froid, mais qui élève singulièrement la pensée. C'est à tout prendre un magnifique dessin dont le géant florentin aurait pu tirer un bas-relief sublime.



TÊTE DE VIEILLE ROMAINE

302 à 306. Croquis mêlés.

307-308. Deux croquis d'architecture. L'un est une première idée du tombeau projeté de Jules II, l'autre un croquis du tombeau des Médicis, tel que l'avait d'abord conçu Michel-Ange. Les belles statues couchées s'y trouvent déjà, mais isolées chacune sur un sarcophage dont la moulure supérieure se termine de chaque côté par une volute sur le même plan. On sait que dans le monument cette moulure suit un plan

incliné, ce qui donne aux statues une pose plus penchée, et produit, par l'accouplement dos à dos des deux groupes, un effet symétrique plus harmonieux. Ces deux curieux croquis sont à la plume, lavés de bistre.

309. Le dessin placé sous ce numéro nous ramène à la question toujours controversée et toujours controversable des tableaux de Michel-Ange. Il représente une femme demi-nue, à cheval sur une roue, *la Fortune*. Le même sujet, peint sur un panneau, se voit dans la galerie Corsini, où on l'attribue à Michel-Ange. Si le tableau n'a pas pour lui de grandes garanties d'authenticité, le dessin ne nous paraît pas en offrir davantage. Il est au crayon noir sur papier gris, travaillé et fondu avec un soin qui sent plus l'élève que le maître. Quelques mots écrits près du deltoïde du bras droit, — « Magior m̃to assai, » — et près de la hanche, — « Dolcir del bracio ĩfino al pano assai [1], » — confirment les doutes que fait naître l'exécution. En effet, si ces inscriptions sont de la main de Michel-Ange, le dessin est d'une autre main, ou, si le dessin est de lui, de qui le maître aurait-il souffert une telle critique? Ce qui paraît bien de Michel-Ange, c'est le caractère de la figure. La tête a une douceur un peu efféminée, mais le modelé du torse s'accuse avec une énergie voilée d'une incomparable puissance, la hanche s'attache comme celle du Bacchus; les plans du ventre, vus un peu en raccourci, offraient une difficulté qu'un sculpteur seul pouvait vaincre avec un tel succès. Il nous paraît impossible d'admettre que *la Fortune* figurée dans ce dessin ne soit pas une conception de Michel-Ange, mais il nous paraît peu vraisemblable aussi que le dessin ne soit pas une reproduction de la pensée du maître exécutée sous ses yeux par Sébastien del Piombo ou tel autre.

310-311. Études de têtes au crayon noir. On y retrouve, vue de face, la même femme de la coiffure à la corne. Il y a aussi une tête de vieille Romaine d'un grand caractère; une sibylle en costume de ville. C'est celle que M. Haussoullier a gravée pour notre recueil d'une pointe si savamment aisée.

312-313. Deux croquis à la plume. L'un est un démon, sous lequel on lit : — « Un demonio di M. A. Buonarota per il Giudizio in capella di Sisto IV in Vatic° : in opera li ha fatto i piedi d'uccello di rapina però qui sono trascurati. — 20 maggio 1700. — Regallo del H. Magnavacca di Bologna. »

1. « Beaucoup plus grand. » — « Adoucir beaucoup depuis le bras jusqu'à la draperie. »

LÉON LAGRANGE.

(*La suite prochainement.*)

TITIEN A LA GALERIE DE FLORENCE[1]

Un artiste dont on ne se fait pas, chez nous, une idée tout à fait juste, c'est Titien. Pour celui-là, il ne suffit pas même de l'avoir vu chez lui, à Venise, dans toute la splendeur d'une souveraineté nationale et incontestée, il faut l'avoir cherché au milieu de ses pairs, dans le voisinage redoutable des Léonard, des Raphaël, des Rubens, des Van Dyck, des Rembrandt, dans les musées de Dresde, de Madrid, de Rome; à Florence surtout, au sein de cette grande école toscane où le génie grec a refleuri dans sa grâce sévère et son idéale beauté.

Je l'avoue, je n'étais pas sans crainte en me rappelant mon admiration d'autrefois : enthousiasme de jeune fille, pensais-je, prédilection d'enfant pour l'opulence et l'éclat de la couleur; séduction des sens, qui va se dissiper au contrôle d'un esprit mûri par l'étude; et déjà je pleurais mes illusions perdues; et déjà je prenais le deuil, pensant ne plus retrouver le beau Titien, chéri de ma jeunesse. Je l'ai retrouvé grandi par la comparaison, supérieur à presque tous, calme dans la conscience de sa force; sans crainte d'aucun jugement, comme en ce jour de verve orgueilleuse où, renvoyant à des nonnes impertinentes un tableau qu'elles n'estimaient pas assez bon, il répétait, sans autre argumentation, le mot *fecit* à la suite de sa signature : *Tiziano Vecellio fecit fecit.*

Des portraits, rien que des portraits, cela suffit pour marquer à Titien, dans les galeries de Florence, un rang parmi les premiers peintres du monde. Entre les portraitistes proprement dits, entre les *imagiers* de la noble créature faite à l'image de Dieu, il occupe, sans contredit, la première place. Personne ne l'égale dans le sentiment de la vie, dans l'expression de cette diversité presque infinie de caractère, de mouve-

1. Ces quelques pages sont détachées d'une suite de lettres que Daniel Stern prépare sur l'Italie septentrionale, lettres dans lesquelles la question d'art trouvera naturellement une large place.

ment, d'attitude, qu'imprime à l'argile humain le souffle de Dieu. Ne parlons ici que des plus illustres en ce genre. Van Dyck a peint le patriciat moderne, la personnalité calme, un peu triste et surtout fière du grand seigneur, de la grande dame, de l'enfant aristocratique ou *de bonne maison*, qu'il a représentés magnifiquement vêtus, qu'il nous montre dans la maison, à cheval, — la maison, le cheval, images et privilèges de la vie noble. — Il obtient, par des moyens particuliers, des effets grandioses. Rubens, Rembrandt, Vélasquez, Véronèse, en jouant avec la lumière, trouvent sous leur pinceau d'autres effets non moins admirables; Léonard surprend les mystères les plus intimes de l'organisation humaine; on dirait qu'il a pénétré la secrète union de l'esprit avec la matière. Raphaël, dans le portrait de Léon X, atteint une perfection au delà de laquelle on n'imagine rien; mais dans chacun de ces maîtres, quelque chose du travail de l'esprit, un certain parti pris de la volonté se fait sentir encore; tandis que les figures de Titien, par un don merveilleux, vous communiquent aussitôt l'entière liberté de la pensée qui les a créées et qui semble, comme la nature elle-même, produire la vie, la multiplier, la varier, sans effort et sans lassitude.

L'art, on l'a dit avec justesse, c'est le choix. La délicatesse, la sûreté, mais aussi la promptitude de ce choix font le maître; et cette promptitude, cette prodigieuse spontanéité, où la trouverons-nous plus manifeste que dans l'innombrable série de portraits que le pinceau de Titien a fait surgir de la toile? Nul souci de la décoration, de cette *mise en scène*, comme on dirait aujourd'hui, dont Van Dyck eut le génie, et qui fait la préoccupation ridicule de nos portraitistes modernes. Titien prend les gens comme ils sont, au moment où il les voit. La plus entière simplicité, comme la plus extrême opulence, l'action ou le repos, la lumière ou l'ombre, tout lui est bon, tout lui plaît, tout se compose de soi-même à sa vue; l'harmonie naît de son regard; et cette harmonie nous enchante toujours, soit qu'elle se révèle à nous sur le beau sein nu de *Flora*, soit qu'elle résonne sur la poitrine cuirassée du fier *Giovanni delle bande nere*.

C'est pour moi un prodige toujours nouveau que l'exécution de Titien : cette exécution si large, si magistrale, qu'elle s'impose de très-loin, commande l'attention, vous contraint d'approcher, et, à mesure que vous êtes plus proche, vous étonne par une finesse, par une perfection qui défie l'examen, autant que la plus exquise miniature. Voyez cette belle *Flora*, placée si heureusement aux *Uffizii*, dans la seconde salle vénitienne, et que vous apercevez dès l'entrée de la première salle; comme elle fascine votre œil et votre pensée? pourtant, quoi de plus

simple, de plus tranquille et qui cherche moins l'effet? Cette tête en pleine lumière, ce cou, cette épaule sur laquelle tombe en désordre une mèche de cheveux couleur de blé mûr; ce buste admirablement modelé, terminé d'une manière si hardie, par les plis souples d'un blanc vêtement de nuit qui voile, sans les dissimuler, les formes puissantes et suaves d'un torse juvénile; cette main pleine de fleurs qui semblent échapper à sa molle étreinte; cette autre main qui retient sous le sein gauche une draperie négligée, d'un ton éteint; cet œil bien ouvert, mais sans aucune autre expression que l'expression de la vie dans la plénitude de la jeunesse; la chasteté parfaite de cette femme qui sort à peine et demi-nue de sa couche; tout, dans ce portrait merveilleux, ravit et subjugue par un ensemble de qualités qu'il est aussi impossible de définir que de méconnaître. Et quel intéressant sujet d'étude que de comparer, comme je viens de le faire, cette belle *Flora* avec le portrait inscrit au catalogue du salon de *Vénus* sous ce titre : *la bella di Tiziano!* Quelle ressemblance dans le *faire* et quelle différence dans la conception, quel contraste et quelle analogie! Cette *bella,* très-évidemment la maîtresse de Titien, — la figure de femme connue sous ce nom au musée de Paris ressemble beaucoup à la *Flora* qui passe pour la fille du grand artiste, — tout au contraire de la *Flora,* se montre à nous couverte des plus riches vêtements et parée de joyaux magnifiques. Sa jupe et son corsage bleus, chargés de broderies; ses manches, d'un brun rouge, ornées de crevés en soie blanche; le diadème qui pèse à son front; son collier, ses pendants d'oreilles; la lourde chaîne d'or qu'elle tient à la main, mais surtout son air satisfait et stupide, tout nous dit que nous sommes en présence d'une de ces créatures dont la beauté inerte — on pourrait presque dire *impersonnelle,* tant on y sent peu la vie de l'esprit ou du cœur — n'a d'autre valeur que celle d'un objet assez rare que l'on possède sans l'aimer, auquel on prend plaisir et dont on tire vanité sans le tenir en nulle estime. Comme je vous le disais, peu importe à Titien quelle figure se rencontre sous son pinceau: —voyez, pour cette diversité des types, le portrait en costume hongrois du cardinal Hippolyte de Médicis, le portrait de l'Arétin, celui de Vésale, celui de Catherine Cornaro, celui d'un jeune homme inscrit au catalogue du salon de Mars sous la simple dénomination de *Ritratto virile,* etc.; — c'est la vie, c'est la nature humaine qu'il aime avec passion, qu'il reproduit telle qu'il la voit, dans son art fier et libre. Si je ne craignais de blesser votre oreille par un terme tant soit peu germanique, je vous dirais que l'art de Titien est un art *objectif,* en cela très-semblable à l'art grec, où la personnalité de l'artiste, si grand qu'il soit, s'efface et disparaît dans son œuvre. En

contemplant un portrait de Titien, on ne cherche pas, comme devant une composition de Léonard ou de Michel-Ange, à interpréter l'*intention* du maître; on ne se demande pas quelle pensée personnelle il a voulu exprimer par le choix de telle ou telle attitude; quel sens caché s'attache à tel regard ou à tel sourire, à tel mouvement, à tel ou tel accessoire; on ne s'inquiète pas de savoir si Titien fut un savant, un métaphysicien, un poëte, un citoyen. Titien, pour nous, est un peintre, ou plutôt c'est le peintre par excellence; c'est le cerveau, le regard, la main prédestinés avec amour par la nature pour reproduire son image et sa création la plus parfaite : la forme humaine.

Je ne vous ai parlé de Titien que comme peintre portraitiste. Aucune de ses grandes toiles ne sont à Florence; ce n'était pas le lieu de vous rappeler *la Présentation*, *l'Assomption de la Vierge*, le *Saint Pierre martyr*, l'*Apothéose de Charles-Quint*, etc., toutes ces compositions admirables où, pour l'originalité, la noblesse, l'action dramatique, la grande ordonnance, l'art de grouper les personnages, Titien ne le cède à aucun maître. Mais une observation que je ne dois pas omettre, dans l'hommage que je lui rends ici en le comparant aux dessinateurs les plus purs des écoles toscane et ombrienne, c'est que pas un d'entre eux n'a su exprimer la divine humanité du Messie comme l'a fait ce Vénitien auquel on est convenu d'accorder un coloris splendide, il est vrai, mais en le déclarant dessinateur médiocre, incapable surtout de se créer un type idéal.

Je ne saurais nombrer les fresques et les tableaux dans lesquels je viens de voir le Christ représenté à tous les moments, dans tous les actes de sa vie évangélique, par les talents les plus divers de l'époque la plus brillante de l'art. Eh bien, à l'exception de Masaccio qui, dans sa belle fresque de l'institution de saint Pierre, a su, sans s'éloigner du type traditionnel de bénignité placide, exprimer l'autorité du Verbe créateur, aucun artiste, et je n'excepte ici ni Léonard, ni Raphaël, n'a *inventé* une tête de Christ comparable au *Christ à la monnaie* de la galerie de Dresde.

La personnification du Christ a été, vous le savez, la grande difficulté de la Renaissance italienne. La plupart des peintres ne l'ont pas même abordée, tant elle leur a paru invincible. Dans leurs compositions la figure du Sauveur des hommes reste très-inférieure à celle des apôtres. Il n'en pouvait être autrement. Imaginer un Dieu souffrant et mourant; un homme tout-puissant et impeccable; la nature humaine et la nature divine unies, non plus symboliquement, mais historiquement, sous une forme sensible, tout à la fois soumise aux exigences d'un dogme rigou-

reux et conforme aux lois de la physiologie ; offrir enfin à l'adoration de l'univers un type dont toutes les perfections terrestres rassemblées ne suffiraient point à rendre l'essence divine, quel problème pour un art aussi rationaliste que l'art florentin, pour des hommes de science, dans une époque de foi; pour des Léonard, pour des Michel-Ange! Partie d'un doute sur la beauté même du type qu'elle devait consacrer; hésitant avec les Pères et les Docteurs; subissant longtemps, avec l'inhabileté des peintres, la laideur sacrée du *Santo volto* et de ces images que l'on a nommées *archéiropoiètes*, la liberté des artistes de la Renaissance était retenue dans une donnée peu favorable à la franchise du pinceau. Ce que la mémoire légendaire du peuple avait le mieux retenu de la grande apparition du Christ, sa douceur, sa patience, fut aussi ce que l'art italien exprima le mieux. Dans les compositions à fresque, sur bois, sur toiles, dont les récits évangéliques fournissent le sujet et que l'inépuisable fécondité de l'art florentin a prodiguées ici pendant deux siècles, la figure de Jésus-Christ, toujours à peu près la même, reste seule à part, dans une certaine convention, et, pour ainsi dire, en dehors du progrès, quant à l'expression du moins. Le Christ des deux *Cenacoli* fameux que je viens de voir à *San Onofrio* et à *San Salvi*, celui de Léonard même, dans la fresque de Milan, qu'il laissa, dit-on, volontairement inachevée en reconnaissant son impuissance, ne s'éloignent guère, par la timidité de la conception, des Christ de Giotto ou de Taddeo Gaddi. Quand Michel-Ange veut faire le Christ terrible, il ne réussit qu'à le faire brutal. Seul, à mon sens, seul, depuis Masaccio dont la hardiesse n'a pas été assez remarquée, le fier Titien a fait un Christ acceptable pour la tradition sans doute, mais nouveau, mais véritablement *inventé*. Il a fait *le Juste*, sa beauté virile et douce, toute pénétrée de cette sérénité d'âme que lui donne la conscience d'une grande mission accomplie; toute rayonnante de cette vertu intérieure, qui attire à elle le respect et l'amour, la raison et la foi, mais qui repousse, il faut le dire, ces petits apitoiements, ces dévotes *compatissances* dont les images vulgaires de Jésus sont l'objet dans les pratiques et les tendresses mesquines d'un culte subalterne.

DANIEL STERN.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Bruxelles, 15 avril 1862.

Il y a quelques années on se plaignait, non sans raison, de l'inactivité du gouvernement belge pour les arts. Il se contentait en effet de distribuer dans tout le pays de petites sommes insignifiantes qui ne produisaient rien, et le misérable budget des beaux-arts, déchiqueté par parcelles, morcelé comme un parc vendu par lots à l'industrie privée, était disputé par les médiocrités avides ou jeté comme une aumône aux fâcheux qui assiégeaient le ministère de l'intérieur.

On a compris que cette coupable indifférence, qui ressemblait beaucoup à du mépris, n'était pas digne d'un peuple aussi connu par ses belles écoles de peinture. Les gouvernements, pas plus que les académies, ne font les grands hommes; mais ils peuvent aider les travailleurs dans une certaine mesure. Les acquisitions des œuvres d'art pour les musées nationaux, si elles étaient faites avec sévérité, deviendraient des récompenses sérieuses en ce qu'elles donneraient aux artistes une valeur pour ainsi dire officielle. Le gouvernement belge a sans doute été conseillé par quelque esprit sensé, puisqu'il s'est tout à coup bravement décidé à faire lui-même une révolution, sans attendre que la presse et le public l'aient forcé à transformer son mode d'encouragement.

De grands travaux ont été offerts à nos principaux artistes, tant à Anvers et à Gand qu'à Bruxelles. MM. Leys, de Keyser, de Taye, Slingeneyer, J. Gérard, Cancel, Swertz, Guffens, Heilbig et d'autres encore sont en ce moment occupés à décorer les églises et les monuments publics. Des tableaux ont été commandés pour les musées. Il y a même un certain mouvement dans les commissions nommées pour rechercher quelles seraient les améliorations les plus utiles à introduire dans les académies de dessin et de peinture de tout le royaume.

Il n'est pas bien certain encore que tant de sollicitude finisse par produire quelque chef-d'œuvre. Mais ce sont là d'excellents moyens auxquels il faut applaudir. On a assez affirmé que les gouvernements démocratiques devaient peu à peu tuer les arts. Chaque époque peut et doit avoir ses procédés et ses moyens particuliers; l'histoire d'ailleurs le prouve suffisamment, sans qu'il faille ici défendre une cause qui paraît être gagnée aujourd'hui. Si cependant le gouvernement se bornait à encourager l'art moderne, il serait nécessaire de le convaincre que cette étroitesse de vue et ce parti pris ne pourraient avoir que des demi-résultats. Mais en même temps que des commandes étaient faites aux artistes vivants, une pensée de sympathie était donnée

aux maîtres du passé. *La Gazette des Beaux-Arts* a publié à différentes époques des articles qui rendaient justice au choix du gouvernement dans ses acquisitions de tableaux anciens. Les panneaux des Van Eyck représentant *Adam et Ève, la Légende du comte,* deux tableaux de Thierry Stuerbout, *la Collation,* de G. Metsu, etc., etc., ont enrichi le musée de Bruxelles depuis quelques années et lui ont donné un attrait et un intérêt nouveaux; enfin un portrait de Ferdinand Bol, représentant *Saskia,* femme de Rembrandt, vient d'être placé dans le compartiment du musée destiné aux œuvres des maîtres hollandais.

Ce portrait vient de Paris. C'est M. W. Bürger qui l'a vendu au gouvernement belge. Il provient, assure-t-on, d'une galerie particulière où sa beauté n'avait point été fort admirée et où l'on ne paraissait pas en reconnaître la réelle valeur. Ici les artistes en sont tout à fait séduits; ils le placent parmi les meilleurs morceaux de Ferdinand Bol. L'aspect en est rembranesque : lumières à la fois vives et douces, clair-obscur exprimé simplement, force et harmonie du ton, tout fait songer à Rembrandt au premier regard; mais la facture est à la fois plus mince et plus lourde que celle du maître. La beauté de ce portrait réside surtout dans la réalité extraordinaire de la forme — réalité un peu grossière dans les mains — et l'expression rayonnante de la physionomie. Bol n'a guère été mieux inspiré que par la femme de son maître. Nulle part son modelé n'est aussi serré que dans cette tête vivante; nulle part aussi il ne s'est montré plus sobre d'exagérations, soit en ces contours fermes qui ne montrent aucun dédain de la vérité, soit en ces tons sans violence qui s'harmonisent entre eux, malgré des rouges assez vifs, aussi bien qu'une grisaille peinte par un coloriste. Saskia est tournée de trois quarts à droite et regarde le spectateur. Ses mains sont simplement posées l'une sur l'autre. Le bel exemple pour nos portraitistes à la mode, qui ne savent être simples sans prétention, ni sobres sans le montrer par quelque maladroite réclame affichée sur le tableau même, et qui dit en termes clairs : « Regardez donc combien je suis modeste ! »

Outre ce portrait de Bol, le gouvernement vient d'acheter pour le Musée moderne, qui avait bien besoin de ce renfort pour être présentable, quatre tableaux intéressants à des titres divers. C'est *la Fiancée,* de M. Florent Willems, *les Raisins,* de M. Robie, *la Gravière abandonnée,* de M. de Knyff, et *la Diligence de Liége à Arlon,* de M. Ch. T'schaggeny.

On connaît à Paris M. Willems, dont le talent a depuis longtemps déjà été naturalisé français. *La Fiancée* est un de ses tableaux les mieux venus, dans ce genre coquet, délicat, élégant et excessivement propre qui le caractérise. Le cadre renferme trois jeunes femmes; une d'elles, au milieu de la toile, en profil, vêtue de satin blanc, laisse attacher son voile par une amie vêtue de satin vert, tandis qu'une autre amie vêtue de satin rose examine où elle va placer un petit bouquet de fleurs d'oranger qu'elle tient délicatement de la main droite. Tout est peint avec une adresse rare et une miraculeuse propreté; les satins chatoient, le parquet n'est pas souillé par un brin de poussière, les chairs des jeunes femmes sont aussi satinées que les robes. Les jolies créatures, si elles pouvaient vivre ! Le bel appartement, s'il y passait de l'air ! Le Musée moderne belge devait posséder une œuvre de M. Willems, qui plus tard marquera dans l'école comme une singularité. L'acquisition est donc excellente.

M. Robie est un peintre de fleurs et de fruits que le décor paraissait devoir bientôt « gâter »; mais son exécution ne se ressent point du « brio » trop facile que nécessitent ordinairement les commandes industrielles. *Les Raisins* sont une œuvre de pre-

mier ordre, forte, claire, saisissante comme le plus beau paysage. Les sarments sont couchés tout le long d'une vieille muraille de granit, le sol est rocailleux; au-dessus de la muraille il y a quelques troncs d'arbres, des feuilles et une percée de ciel. Une franche lumière éclaire cette simple composition. Deux moineaux grappillent à l'avant-plan. Les raisins sont superbes, les murailles sont solides, le feuillage remue. Le tableau est magnifique.

La Gravière abandonnée, de M. de Knyff, est un paysage aussi important par ses dimensions que par le talent dont l'artiste y a fait preuve. M. de Knyff, qui aujourd'hui habite Paris, est, comme MM. Willems, les frères Stevens, Verlat, un peintre tout français par la conception et l'exécution de ses tableaux. Bien que *la Gravière abandonnée* ait été peinte avant que l'artiste se fût fixé à Paris, l'influence de l'école y est très-marquée, — influence qui nous paraît venir de MM. Troyon et Daubigny plutôt que des paysagistes de la pléiade romantique. Quoi qu'il en soit, *la Gravière* est un superbe tableau, digne d'un musée, — et d'un musée plus important que celui de Bruxelles.

Enfin, *la Diligence*, de M. Ch. T'schaggeny, lancée au grand galop de ses quatre chevaux sur la route en casse-cou qui doit la diriger vers Arlon, est un tableau extrêmement sobre et précis, qui rappelle la manière de M. Verboeckhoven, dont du reste M. T'schaggeny est l'élève. On voudrait dans cette composition une harmonie de tons un peu plus forte, et dans la facture une vaillance en rapport avec le mouvement que comporte le sujet traité. Mais tel qu'il est, avec ses qualités assez froides, — correction et conscience dans le détail, — ce tableau vaut mieux que bien d'autres qui enchantent trop par le charlatanisme de la brosse et l'intelligence des procédés employés.

La direction des beaux-arts s'occupe en ce moment du déplacement du Musée des œuvres modernes, qui jusqu'aujourd'hui avaient été accrochées dans des salles mal éclairées de l'ancien palais où sont exposés les tableaux des anciens maîtres. Une séparation complète du passé et du présent vient d'être décidée. Désormais les tableaux des artistes modernes seront rangés dans les salles du palais ducal. Lorsque le transfert aura été exécuté, je vous adresserai une lettre au sujet de ce nouveau musée et vous dirai quels sont les tableaux qui auront été trouvés dignes d'y figurer.

ÉMILE LECLERCQ.



LIVRES D'ART

COLLECTION DE DALLES TUMULAIRES DE LA NORMANDIE, *reproduites par la photographie, d'après les estampages exécutés par* M. Le Métayer-Masselin, *membre de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, etc.* 1 *vol. gr. in-4°; figures. Prix :* 25 *fr. — Paris,* Rollin, *rue Vivienne,* 12.



MATEUR de la science et de la littérature, auxquelles il consacre une fortune qu'il doit à l'industrie, M. Le Métayer-Masselin s'est épris d'une vraie passion pour ce genre de monuments, assez négligés, que constituent les dalles tumulaires. L'histoire de la tombe au moyen âge offrirait un très-vif intérêt, et nous n'en possédons que l'esquisse succincte. M. Le Métayer recueille, avec le soin qu'on met aux monographies, les matériaux de cet ensemble. Il a entrepris, en attendant mieux, de relever toutes les dalles historiques du département de l'Eure, qu'il habite. Voici la liste des monuments, au nombre de sept, qu'il a recueillis, et des personnages représentés : Charles de Boscherville, chevalier du XIIIe siècle, inhumé à Neuville-sur-Authon; Mathieu de Varennes, chevalier du XIVe siècle, église de Menneval; Guillaume Vallée, abbé de Bec-Helbouin; Robert Vallée, son successeur, XVe siècle; Robert de Floques, dit Floquet, célèbre capitaine du temps de Charles VII; Jean de La Chapelle, abbé de Bernay, et Jeanne de Tilly, dame de Thibouville, morte en 1495. Telles sont les tombes les plus importantes que M. Le Métayer a tirées de l'oubli. Nous ne comptons pas les fragments et accessoires. L'auteur a consacré à

chacune de ces figures une notice spéciale et généralement instructive. Mais ces notices, au point de vue historique, laissent quelque peu à désirer. Il faut reconnaître que le principal, dans l'intéressant album de l'archéologue normand, ce sont les planches, et nous devons y insister.

M. Le Métayer, pour prix de ses investigations assidues, a réellement *découvert* un procédé nouveau de reproduction. Nous croyons pouvoir appliquer ce terme à l'ingénieux emploi de moyens connus avant lui, mais qu'il a très-habilement combinés et mis en œuvre. M. Masselin prend du papier mince et légèrement collé; lui-même nous révèle généreusement ces utiles et intéressants détails. Ce papier, d'une teinte analogue aux originaux, est trempé à grande eau dans un sceau, puis étendu sur la dalle gravée, qu'il s'agit de reproduire. La colle soutient le papier, tandis que l'humidité lui donne la souplesse nécessaire. On estampe ensuite, en frappant avec une brosse, de telle sorte que le papier, entrant dans les moindres creux, épouse toutes les éminences et toutes les dépressions de la pierre. On gomme ensuite la surface avec un bain de gomme arabique fondue dans de l'eau, dont on enduit tout l'estampage. Puis tous les creux sont repoussés au pinceau, à l'encre de Chine, de manière que les intailles se distinguent en noir, tandis que les reliefs restent blancs ou intacts. Ce dessin se tire ensuite au daguerréotype, sur papier. Il fournit autant d'estampes qui reproduisent, avec beaucoup de charme et de vivacité, les moindres finesses des originaux. Tel est, en bloc, le procédé employé par M. Le Métayer-Masselin. Il a su y joindre mille restitutions accessoires et des plus heureuses.

Les *Dalles tumulaires* sont un livre établi avec un luxe élégant et généralement heureux.

L'auteur, déjà artiste lui-même et par goût et par les belles planches qu'il a créées, s'est adjoint en outre un artiste de profession. M. X. Hellouin, qui a exposé de grands et beaux *fusains* au dernier Salon, a dessiné pour ce somptueux in-quarto des lettrines d'un style haut et distingué. C'est une suite de compositions qui rappellent la peinture d'Holbein au pont de Bâle et les danses macabres. Chacune de ces grandes lettres précède un chapitre et lui sert d'ouverture ou de frontispice. La Mort joue dans toutes nvariablement son rôle. Ici c'est la lettre D : une belle jeune fille s'avance, rêveuse; la Mort l'accompagne et lui fait franchir ou sauter le pas. Ailleurs, trois moines agenouillés sont en prières; la Mort, d'un coup de faux, s'apprête à les coucher tous trois comme des brins d'herbe. Plus loin, la Mort grave elle-même une des épitaphes qu'a recueillies M. Le Métayer. Dans le frontispice de l'introduction, où se remarque une dame du XVIe siècle, agenouillée, d'un style charmant et de belle tournure, la Mort enseigne tous les ordres : noble, bourgeois, évêque, moine et paysan.

En somme, l'œuvre de M. Le Métayer-Masselin est une entreprise très-habile et très-méritoire qui se recommande de tout point au public ami de l'art et de l'histoire.

A. V.-V.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1862[1]

I. — HISTOIRE

Esthétique.

Histoire de la peinture et de la sculpture, par Sleeckx, professeur à l'école normale de Lierre (Belgique). Paris, 1861; in-16 de 64 pages.

Esquisse d'une histoire des beaux-arts à Anvers (xv, xvie et xviie siècles), par Eug. Gons. Anvers, J.-B. Van Mol-Vanloy, 1862; in-18 de 71 pages.

Extrait de l'*Histoire de la ville d'Anvers*.

Considérations sur les beaux-arts en France au xixe siècle, par M. Jules Salles, président de l'Académie du Gard. Nîmes, 1861; in-8 de 24 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*.

Recherches philosophiques sur les principes de la science du beau; ouvrage auquel l'Institut impérial de France (Académie des sciences morales et politiques) a décerné une mention honorable au concours de 1860, par Paul Voituron, avocat à la cour d'appel de Gand. Bruxelles, A. Lacroix, 1862; 2 vol. in-8.

Du réalisme et des symboles dans l'art chrétien, par M. Grimouard de Saint-Laurent. Arras et Paris, 1862; in-8 de 29 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Considérations sur la question posée au Congrès artistique d'Anvers : « L'expression de l'ART MONUMENTAL est-elle en rapport avec les autres manifestations de l'esprit moderne? » par A. Demanet, lieutenant-colonel du génie... Paris, 1862; in-8 de 30 pages.

Second post-scriptum à la brochure : « Comment faut-il encourager les arts? » par Louis Viardot. Paris, 1861; in-12 de 16 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 562.

De la décadence des arts d'ornementation, par M. L. Alexandre d'Yvon. Paris, 1861; in-8 de 52 pages.

Extrait de : *les Beaux-Arts, Revue nouvelle*, août-septembre 1861.

Du progrès de l'art industriel, par Joseph Felon, statuaire, peintre et dessinateur. Paris, 1861; in-8 de 8 pages.

L'Art et la Foi (en vers). Bordeaux, 1861, in-12 de 7 pages.

Signé : Hippolyte Minier.

L'Art et la Démocratie, par L. Derome. Paris, 1861; in-8 de 31 pages.

Lettres écrites de la Vendée à M. Anatole de Montaiglon, par Benjamin Fillon. Fontenay-le-Comte et Paris, 1862; in-8 de 132 pages, avec une eau-forte et des bois.

Tiré à 120 exemplaires sur papier vergé, titre rouge et noir.

[1] Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 357-375; t. VI, p. 375-382; t. VIII, p. 375-383; t. X, p. 365-378, et t. XI, p. 562-576.

On peut se procurer aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts* toutes les publications mentionnées dans la Bibliographie.

Contient des renseignements nouveaux et des documents inédits sur Jean Pèlerin et sa *Perspective;* Bernard Palissy; la fabrique de poteries de Fontenay; le portrait de La Reynie, par Mignard; Joseph Vernet; Germain Pilon; Louis David; Prud'hon; Avisseau; David d'Angers; Hugues Pied-d'Oie, peintre de saint Louis; Voltaire, etc., etc.

Critiques d'art et de littérature, par le comte L. Clément de Ris. Paris, 1862; in-18 de 487 pages.

Réunion d'articles qui ont paru dans différents journaux. A la suite de Notices purement littéraires, on trouve (p. 355-481) des articles sur Toussaint Charlet; Eugène Delacroix; Célestin Nanteuil; les Notabilités de l'art depuis dix ans.

La Critique française. Année 1861. Philosophie. Littérature. Théâtre. Beaux-Arts. Paris, 1862: 2 vol. in-8.

R.-H. Patterson. — Essays on History and Art. Londres, Blackwood, 1862; in-8 de 530 pages.

Historique et théorie de la propriété des auteurs, par M. Gastambide, procureur général. Toulouse et Paris, 1862; in-8 de 132 pages.

Législation de la propriété littéraire et artistique, suivie d'un Résumé du droit international français et de la législation des pays étrangers, par J. Delalain. Paris, 1862; in-8 de XI et 120 pages.

Commission de la propriété littéraire et artistique. Décrets, discours de S. Exc. le ministre d'État. Législation. Documents. Paris, 1862; in-4 de 44 pages.

La propriété intellectuelle au point de vue de la morale et du progrès, par Oscar Comettant. 3e édition, revue et augmentée. Paris, 1862; in-18 de 252 pages.

La 1re édition est de 1857; in-8 de 106 pages; la 2e de 1858; in-18 de 108 pages.

La propriété littéraire et le domaine public payant, par J. Hetzel. Paris, 1862; in-8 de 32 pages.

La propriété littéraire et artistique, par L. Curmer. Paris, 1862; in-8 de 16 pages.

La propriété littéraire et artistique. Paris, 1862; in-8 de 32 pages.

Publication du Comité de l'Association pour la défense de la propriété littéraire.

De l'application du droit commun à la propriété littéraire et artistique. 2e édition. Paris, 1862; in-8 de 32 pages.

Publication du Comité de l'Association pour la défense de la propriété littéraire.

De la propriété intellectuelle, au point de vue du droit et de l'histoire, par M. Georges Guiffrey, avocat. Paris, institut polytechnique, 1862; in-8 de 68 pages.

Extrait du journal *la Célébrité.*

Du principe des droits d'auteur et de la perpétuité, par Ach. Gournot, avocat. Paris, 1862; in-8 de 52 pages.

De la prétendue propriété littéraire et artistique, par M. Charpentier, libraire-éditeur. Paris, 1862; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue nationale,* 10 et 25 février 1862.

Ministère d'État. — Programme des conditions d'admission à l'École impériale et spéciale des beaux-arts. Paris, 1862; in-12 de 8 pages.

Institut impérial de France. — Académie des beaux-arts. — Séance publique annuelle du samedi 12 octobre 1861, présidée par M. Reber, président. Paris, 1861; in-4 de 26 pages.

Programme de la science. — Liste des prix. — Texte de la cantate.

Annuaire des artistes et des amateurs, publié par M. Paul Lacroix, avec la collaboration de MM. Émile Bellier de La Chavignerie, Wilhelm Bürger, Gustave Brunet, Paul Chéron, Auguste Couder, Dauban, Horsin-Déon, etc. 3e année, 1862. Paris, 1862; in-8 de 408 pages, avec des gravures dans le texte.

Voir, pour les deux premières années, la *Gazette des Beaux-Arts,* t. VIII et X.

Annuaire des beaux-arts, par Ernest Fillonneau. 1re année. 1861-1862. Paris, 1862; in-18 de VII et 171 pages.

Voir la *Chronique des Beaux-Arts et de la Curiosité,* du 2 mars 1862.

Union artistique de Toulouse et du midi de la France, fondée en 1860. Compte rendu le 20 juin 1861 à l'assemblée générale des actionnaires. 1er exercice. 1860-1861. Toulouse, 1862; in-8 de 31 pages.

Union artistique de Toulouse et du midi de la France. Séance du 23 janvier 1862. Toulouse, 1862; petit in-8 de 16 pages.

I. L'art et l'Union artistique. — II. De la critique dans l'art, par M. E. Boilly. Rapport sur ces deux ouvrages, présenté au comité de l'Union artistique, par M. Émile Valsse, membre du comité.

Annuaire de l'association des artistes musiciens, fondée en 1843 par M. le baron Taylor. 18e année. 1861. Paris, 1862; in-8 de 120 pages.

Annuaire du bibliophile, du bibliothécaire et de l'archiviste pour l'année 1861, publié par Louis Lacour. 3e année. Paris, 1862; in-18 de 304 pages.

Il a été tiré 50 exemplaires sur papier vergé. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* t. VIII et X.

Un mot encore pour Notre-Dame-des-Arts, par

M. Bathild-Bouniol. Paris, 1862 (1861); in-8 de 16 pages.

Notre-Dame-des-Arts est une maison d'éducation pour les filles d'artistes.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Dessin, Perspective, Architecture, etc.

Abrégé de la méthode Cavé, pour apprendre à dessiner juste de mémoire; précédé des rapports de l'inspecteur général des beaux-arts et de M. Delacroix... Paris, 1862; in-16 de 76 pages. — Autre édition. Paris, 1862; in-18 de 71 pages.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant..., par A. Le Béalle. Cours élémentaire. 1re partie. Tracés géométriques. Lavis. Ombres. Paris, 1862; in-4 de 28 pages avec 27 planches.

Cahiers-esquisses de dessin linéaire, par A. Le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin. 6 cahiers. Paris, 1861; in-4 de 72 planches.

Abrégé de géométrie pratique appliquée au dessin linéaire, au toisé et au lever des plans, suivi des Principes de l'architecture et de la perspective, et orné de 400 gravures en taille-douce, par F. P. B. 23e édition. Tours, 1861; in-12 de IV et 180 pages.

Traité de charpente, par J. Adhémar. 3e édition. Paris, 1861; in-8 de VII et 512 pages, avec un atlas grand in-folio de 66 planches.

Cours de mathématiques à l'usage de l'ingénieur civil. La 1re édition est de 1849, in-8 de 531 pages avec un atlas in-folio de 9 et 47 planches, et la 2e de 1854, in-8 de x, 2 feuillets non chiffrés et 504 pages, avec un atlas in-folio de 50 planches.

III. — ARCHITECTURE

Histoire générale de l'architecture, par Daniel Ramée, architecte. Paris, 1860-1862; 2 vol. grand in-8, avec plus de 600 gravures dans le texte... Prix, 32 francs.

Ouvrage terminé. A paru en neuf fascicules; le premier a été annoncé dans le tome X de la *Gazette des Beaux-Arts*.

L'architettura considerata in relazione alla Storia del mondo, da Nicola Marselli. Introduzione. Napoli, 1862; in-4 di pagine 24.

Le livre de l'architecture, recueil de planches donnant la division, symétrie et proportion des cinq ordres, appliqués à tous les travaux d'art qui en dépendent, tels que fenêtres, cheminées, chambranle, portails, fontaines et tombeaux, par Wendel Dietterlin, peintre à Strasbourg. Liége, Ch. Claesen, 1862; in-folio divisé en cinq parties, contenant 210 planches, y compris le titre, le portrait de l'auteur et quatre frontispices. Il y a sept feuilles de texte.

Nouvelle théorie du module déduite du texte même de Vitruve, et application de cette théorie à quelques monuments de l'antiquité grecque et romaine, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Nîmes, 1862; in-4 de 55 pages.

G. Ungewitter. Lehrbuch der gothischen constructionen. 3te Lieferung: Leipzig, T.-O. Weigel, 1862; grand in-8 mit atlas in-folio.

Les Catacombes considérées comme type primitif des églises chrétiennes, par M. l'abbé Auber, chanoine de l'église de Poitiers. Arras et Paris, 1862; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Manuel des constructions rurales. 3e édition, complétement refondue, par T. Bona, ancien architecte. Bruxelles, 1862; in-12 de IV et 296 pages, avec 200 figures dans le texte.

Rapport sur le concours des projets de constructions communales, par M. Hanriot. Metz, 1862; in-8 de 5 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*, année 1860-1861.

Des divers systèmes de couverture, étude comparative, par C. Détain, ingénieur. Paris, 1862; in-4 de 15 pages, avec 7 planches.

Extrait du tome XIX de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*.

H. Spielberg. — Die obere Capelle der Maria in Palazzo publico zu Siena. Berlin, Ernst und Korn, 1862; grand in-folio.

Ruined Abbeys and Castles of Great Britain, by William and Mary Howitt; with photographic illustrations by Bedford, Segfield, Fonton and others. London, Bennet, 1861; in-8.

Les châteaux de l'arrondissement du Havre, description historique, archéologique et pittoresque : Le château d'Harfleur, le camp Dolent, Bévilliers, le château du Mont-Géou, Réauté, Épremesnil, La Payennière, le château d'Escures, faisant suite aux Promenades dans quatre châteaux historiques aux environs du Havre, par L.-A. Jauvrain; poésie par J. Bigot. Le Havre, 1862; in-4 de 109 pages.

Texte encadré.

Du vandalisme à Auch, à propos des nouvelles restaurations de la cathédrale, par M. Jules Solon, juge. Toulouse et Auch, 1861; in-8 de 27 pages.

Notice sur les peintures et sculptures du palais de Compiègne. Paris, impr. impériale, 1861; in-8 de 38 pages.

Extrait de l'*Histoire du palais de Compiègne*, par M. J. Pellassy de l'Ousle.

Simples réflexions à propos des restaurations de la primatiale de Saint-Jean de Lyon, par M. Ch. Vays. Lyon, sans date (1861); in-8 de 8 pages.

La ville de Paris et ses détracteurs. Travaux et loyers, par J. du Castera. Paris, 1861; in-8 de 31 pages.

Le château de la Folie, près de Pierrefonds, par M. de Laprairie. Laon, 1861; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Soissons*.

A messieurs les habitants de la ville du Puy. Le Puy, 1861; in-8 de 14 pages.

Signé : Victor Robert.
Construction d'un musée au Puy.

La cathédrale de Strasbourg, par Frédéric Piton. Illustrée de 3 photographies par M. Ch. Winter et de 7 lithographies. Strasbourg, 1862; in-8 de 122 pages.

Extrait de *Strasbourg illustré*.

Ornementation d'une maison de Strasbourg du XVe siècle. Propriétaire, M. Kammerzell. Strasbourg, 1854 (1861); in-8 de 8 pages.

Les édifices religieux dans la deuxième période du XIXe siècle. Projet d'une église appropriée spécialement pour la ville de bains de Vichy, par Abel Madeleine, architecte. Note explicative à l'appui du projet. Paris, 1862; in-8 de 16 pages.

École départementale d'architecture de Volvic, dirigée par les frères des Écoles chrétiennes. Distribution solennelle des prix. 11 août 1861. Riom, 1861; in-4 de 7 pages.

Cette école a été fondée en 1820, par le comte de Chabrol-Volvic.

E. Petzold. — Die Landschafts-Gärtenrei. Ein Buch für Gärtner, Architekten, Gutsbesitzer und Freunde der Gartenkunst. Mit Zugrundelegung Repton'scher Principien. Leipzig, Weber, 1862; grand in-4.

IV. — SCULPTURE

Lessing, son Laocoon, par M. Delavigne. Toulouse, sans date (1861); in-8 de 19 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale des sciences, inscriptions et belles-lettres* de Toulouse. 5e série, t. V, p. 421.

Ville d'Uzès. Inauguration de la statue du vice-amiral comte de Brueys, le 20 octobre 1861. Uzès, 1861; grand in-8 de 32 pages.

La statue, en bronze, est de M. Francisque Duret; les plans du piédestal sont de M. Constant Dufeux; il a été exécuté par M. Ferlin, carrier-sculpteur à Valence.

Inauguration de la statue de l'amiral Brueys à Uzès, sa ville natale. 20 octobre 1861. Bagnols, 1861; in-8 de 4 pages.

Tribut de reconnaissance pour l'inauguration de la statue de M. le duc de La Rochefoucauld sur la place de Liancourt, le 6 octobre 1861. Clermont (Oise), 1861; in-8 de 4 pages.

En vers. Signé : Valdesey, médecin-vaccinateur du canton de Liancourt.

Le duc de La Rochefoucauld-Liancourt. Sa vie et sa statue. Ode et notice par Henri Dottin. Clermont (Oise), 1861; in-18 de 20 pages.

Essai poétique à l'occasion d'une statue érigée à Colbert par la ville de Reims. Nîmes, 1861; in-8 de 8 pages.

***Idem.* par A. Porte. 2e édition. Nîmes, 1862; in-8 de 8 pages.**

Une statue à dom Calmet, par M. le curé de Ménil-la-Horgne (Meuse). Bar-le-Duc, 1861; in-18 de 36 pages.

Signé : B. La Bouille.

Monsieur Foyatier à monsieur le maire d'Orléans. Paris, 1861; in-8 de pages 54-57.

On lit en manchette : « Annexe du Mémoire à consulter pour le sieur Foyatier, auteur de la statue de Jeanne Darc. (2e plaidoyer, p. 52.) » Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 565.

Lettre pastorale de Monseigneur l'évêque du Puy à l'occasion de l'anniversaire de l'inauguration de la statue colossale de *Notre-Dame-de-France*, etc. Le Puy, 1861; in-4 de 9 pages.

L'évêque du Puy est Mgr Joseph-Auguste-Victorin Morlhon.

Notice sur la sculpture navale, et Chronologie des maîtres sculpteurs et peintres du port de Toulon, par V. Brun. Toulon, 1861; in-8 de 91 pages.

Extrait du *Bulletin de la société des sciences, belles-lettres et arts du département du Var*, séant à Toulon.

V. — PEINTURE

Musées. — Expositions.

Sur un tableau du musée de Lyon faussement attribué à André del Sarte, par Clair Tisseur. Lyon, 1851; in-8 de 20 pages.

Le Sacrifice d'Abraham, n° 161 du catalogue du musée de Lyon. Suivant l'auteur, ce tableau serait du Sodoma.

Notice sur le grand tableau du Jugement universel, chef-d'œuvre de François Pacheco, peintre espagnol de l'école de Séville, par M. l'abbé C. Martin. Paris, 1862; grand in-8 de 32 pages.

I. Biographie de Pacheco. — II. Notice générale sur son tableau du *Jugement universel*. — III. Description de cette toile d'après Pacheco lui-même. Extrait de son livre : *Arte de la Pin-*

tura. — IV. Innovations heureuses. — V. Apologies. — VI. Authenticité.

La *Biographie universelle* dit que François Pacheco, né à Séville en 1571, mourut en 1654. L'*Arte de la Pintura, sv Antigvedad, y Grandezas*, a paru à Séville en 1649; in-4 de 4 feuillets non chiffrés et 648 pages. On lit, page 470 : « Pero sobre todos los pintores el « gran Rafael de Vrbino dio a sus imagines « divina fenzilles, i Magestad incomparable; lo « cual nos deve bastar por unico exemplo, i a « mi per glorioso remate de mi obra. »

Des conditions de la peinture en France et des peintures murales de M. Hippolyte Flandrin dans la nef de Saint-Germain-des-Prés, par M. F.-A. Gruyer. Paris, 1862; in-8 de 39 pages, avec trois gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII.

Peintures murales de Saint-Germain-des-Prés, de M. Hippolyte Flandrin, par Ernest Vinet. Paris, 1862; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Revue nationale* du 25 décembre 1861.

George-Augustus Sala. — Dutch Pictures, with some Sketches on the Flemish Manner. London, Tinsley, 1861; post in-8 de 346 pages.

Note sur l'authenticité du portrait de Charlotte Corday, par Hauer. Paris, 1861; in-8 de XII pages.

Note et renseignements sur le *fac-simile* de la lettre de Charlotte Corday à Barbaroux. Paris, 1861; in-8 de XXXVII pages.

Les joyaux de la peinture. La galerie de M. le comte de Morny, par Valery Vernier. Paris, 1862; in-8 de 16 pages.

Musée de Bar-le-Duc. Les deux Napoléon. Réception du portrait de Napoléon III. 15 décembre 1861. Bar-le-Duc, 1861; in-4 de 2 pages.

Signé : T. Oudet, architecte, conservateur du musée de Bar-le-Duc. M. le conservateur oublie de dire par qui a été peint le portrait dont il parle.

Catalogue du musée d'art et d'antiquités fondé à Laon, en 1851, par la Société académique de Laon. Laon, 1861; in-18 de 88 pages.

Introduction, pages 5-8; — Beaux-Arts, 60 numéros; — Archéologie, 372 numéros.

Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au musée de Rouen, augmenté de notices sur la vie et les ouvrages des principaux maîtres de chaque école, ainsi que sur les personnages célèbres dont les portraits figurent dans la collection. Rouen, 1862; in-12 de 197 pages.

481 numéros.

Guide du musée impérial de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais de Versailles, description des appartements, salles et galeries, dont on rappelle l'ancienne destination, les événements qui y ont eu lieu, les numéros des tableaux, sculptures et objets d'art, avec les noms des artistes et une notice historique retraçant les faits illustres. Versailles, 1861; in-18 de 72 pages.

N'a rien d'officiel.

Le musée impérial de Versailles. Catalogue des tableaux, statues, objets d'art... suivi de la description complète du parc de Versailles et des châteaux et parcs de Trianon. Versailles, 1861; grand in-18 de 160 pages, avec 4 plans.

N'a rien d'officiel.

Versailles, son palais, ses jardins, son musée, ses eaux; les deux Trianon; Saint-Cloud, Ville-d'Avray, Meudon, Bellevue, Sèvres, par Adolphe Joanne. 2e édition revue et corrigée. Paris, 1861; in-16 de 175 pages, avec 37 gravures dans le texte et 3 plans.

Bibliothèque des chemins de fer.

Notice sur le Salon de 1861, par L. Laurent-Pichat. Lyon, de l'imprimerie du *Progrès*, 1861; in-12 de IV et 90 pages.

A paru d'abord dans le *Progrès* de Lyon.

On lit au verso du faux titre : « Cette notice sur le Salon de peinture de Paris en 1861 a été tirée à 100 exemplaires. Elle n'est pas dans le commerce. »

Ville de Châlons-sur-Marne. Exposition industrielle de 1861. Liste officielle des récompenses. 1er septembre 1861. Châlons, sans date (1861); in-8 de 68 pages.

Le 18e groupe comprend : Vitraux, Verrerie, Céramique; — le 20e, Sculpture, Ameublements, Décors; — le 23e, Imprimerie, Reliure, Photographie.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'exposition de la Société artistique des Bouches-du-Rhône, dans les salles du musée de Marseille. 1861. Marseille, 1861; in-16 de 77 pages.

Peinture, 325 numéros; sculpture, 19 numéros.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 433-444, 542-551, deux articles de M. Léon Lagrange sur l'exposition de Marseille.

Souvenir de l'exposition des beaux-arts. Origines de la peinture à l'huile. École française du Midi. Importance du goût, par Trabaud. Marseille, 1861; in-8 de 69 pages.

Exposition nationale de Nantes, par V. de Courmaceul, rédacteur en chef du *Courrier de Nantes*. Nantes, 1861; in-8 de XLVIII et 232 pages.

Dix visites à l'exposition nationale de Nantes, par Élie Remignard. Nantes et Paris, 1862; in-8 de IV et 372 pages.

Exposition des beaux-arts de la ville de Nice. Livret des tableaux, dessins, aquarelles,

sculptures et bronzes. 1re série. Nice, 1861 : in-12 de 83 pages.

Peinture, nos 1-229; Aquarelles, etc., nos 230-288; Sculptures et bronzes, nos 289-341; Photographies, nos 345-385; Sculptures sur bois et mosaïques, nos 386-396.

Exposition des arts industriels au Palais de l'Industrie. 1861. Catalogue publié par la Société du progrès de l'art industriel. 2e édition. Paris, 1861; grand in-18 de 108 pages.

207 numéros.

La 1re édition de ce catalogue a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 569.

M. Léon Cogniet (Exposition du boulevard des Italiens), par M. Ernest Vinet. Paris, 1862; in-8 de 4 pages.

Extrait de la *Revue nationale*.

VI. — GRAVURE

Œuvres de Thomas-Casimir Regnault de Bayeux, en Normandie. Paris, l'auteur, 1861; in-folio de 4 pages non chiffrées.

M. T.-C. Regnault est un graveur. Prospectus de la publication de son œuvre complet.

Gœthe Galerie. Charaktere aus Gœthe's Werken. Gezeichnet von F. Pecht und A. von Ramberg. Mit erlaeuterndem Texte von F. Pecht. 1ste Lieferung. Leipzig, Brockhauss, 1861; grand in-4.

Masques et visages, par Gavarni. Paris, 1862; in-18 de 216 pages.

Une édition, publiée chez Delahaye, a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII.

VII. — ARCHÉOLOGIE

Antiquité, Moyen Age, Renaissance, Temps modernes, Monographies provinciales, Céramique, Mobilier, Tapisserie, Costumes, Livres, etc.

Notice sur la coudée babylonienne, par M. Ém. Bouchotte. Metz, 1861; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Academie impériale de Metz*, année 1860-1861.

L'Égypte monumentale au temps des Pharaons, par Théophile Eck. I. Le palais de Karnack. Saint-Quentin, 1862; in-8 de 15 pages.

Egyptian Antiquities in the British Museum, by Samuel Sharpe. London, J.-R. Smith, 1862; post 8o de 210 pages.

Notice sur la structure et la constitution des hiéroglyphes égyptiens, par M. J.-P. Parrat. Mulhouse, 1851; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Revue suisse*, novembre 1853.

Mélanges égyptologiques, comprenant onze dissertations sur différents sujets, par F. Chabas, membre honoraire de l'Institut égyptien, etc. Châlons-sur-Saône et Paris, 1862; in-8 de 127 pages, avec 2 planches.

L'Étrurie et les Étrusques, ou Dix ans de fouilles dans les Maremmes toscanes, par M. Noël de Vergers, correspondant de l'Institut, de la Société des antiquaires. 1re partie. Paris, 1862; grand in-8 de 208 pages, avec un atlas in-folio de 29 planches, dont 20 coloriées.

La 2e partie complétera le volume de texte et sera accompagnée de 6 planches in-folio; elle paraîtra dans le courant de juillet.

Newman Hall. — The land of the Forum and the Vatican, or Thoughts and Sketches during an Easter Pilgrinage to Rome. London, Nisbet, 1861; in-12 de 370 pages.

Discours sur l'archéologie au XIXe siècle, prononcé le 22 décembre 1861 à la séance solennelle de la Société des sciences, etc., de Lille, par E. de Coussemaker, président. Lille, 1862; in-8 de 12 pages.

De l'exclusivisme en archéologie et de ses conséquences, par Ch. Vays. Lyon, 1861, in-8 de 24 pages.

Abécédaire, ou rudiment d'archéologie (ère gallo-romaine), par M. de Caumont. Caen et Paris, 1862; in-8 de VII et 498 pages, avec figures dans le texte. Prix, 7 fr. 50 c.

Cours général d'archéologie, par Edmond Castellan, avocat. 1re série. Nubie et Égypte. 1re livraison. Paris, 1862; in-8 de 36 pages.

Bibliothèque de la science pittoresque.

Annuaire de l'archéologue, du numismate et de l'antiquaire pour l'année 1862, publié par A. Berty et Louis Lacour. 1re année. Paris, 1862; in-18 de VIII et 180 pages.

Tiré à 600 exemplaires, dont 30 sur papier vergé.

Annuaire de la Société archéologique de la province de Constantine. 1860-1861. Constantine, Alger et Paris, 1861; in-8 de X et 279 pages.

Découverte à Saint-Maurice d'Angers du cercueil de Jean du Mas, évêque nommé de Dol, par V. Godard-Faultrier. Angers, 1861; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Répertoire archéologique de l'Anjou*. 1861.

Antiquités d'Auch : Tour dite de César et d'Anté, par Prosper Lafforgue. Auch, 1861; in-8 de 8 pages.

Retable gothique de l'église paroissiale de Bu-

vrinnes. Arras, 1861; in-8 de 16 pages.

Signé : Th. Lejeune. — Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

L'épigraphe campanaire, par le docteur Billon. Caen et Paris, 1861; in-8 de 29 pages avec figure.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont. 1861, n° 7.

Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux le 9 août 1856, par M. Amédée Brouillet. Poitiers, 1861; in-4 de 12 pages, avec 6 planches à l'eau-forte d'après nature.

Notes sur la Lorraine allemande. La chapelle claustrale de Fénétrange, par M. Louis Benoît. Nancy, 1861; in-8 de 57 pages.

Souvenirs archéologiques du comté de Fezensac, par M. le comte de Toulouse-Lautrec. Caen et Paris, 1862; in-8 de 27 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont. 1861, n° 8.

Archéologie franque. Note sur trois cercueils de pierre trouvés à Gouville, entre Cailly et Fontaine-le-Bourg (arrondissem. de Rouen), en 1861, par M. l'abbé Cochet. Rouen, 1862; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie*, année 1862, p. 5.

Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. Année 1861. Rennes, 1862; in-8 de 298 pages.

Notice sur un Jupiter gallo-romain trouvé à Jouy, canton de Vailly-sur-Aisne, par Virgile Calland, bibliothécaire. Soissons et Paris, 1861; in-4 de 40 pages, avec 2 lithographies, par M. P. Laurent.

Extrait de l'*Argus Soissonnais*, du 3 novembre 1861.

Excursion archéologique dans le Loudunais, par M. de Longuemar. Poitiers, 1861; in-8 de 31 pages.

Extrait du 2e *Bulletin* 1861 de la Société des Antiquaires de l'Ouest.

Rapport sur les monuments historiques (de la Marne), par M. le baron Chaubry de Troncenord. Châlons-sur-Marne, 1861; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Procès-verbal des délibérations du conseil général du département de la Marne*, session de 1860.

Notice sur deux monuments funéraires du XVe siècle. Sépultures de Blanche de Popincourt, femme de Simon Mohrier, prévôt de Paris, et de Jean Pluyette, principal du collége des Bons-Enfants-Saint-Victor, etc., placées l'une et l'autre dans l'église du Mesnil-Aubry (Seine-et-Oise), par M. Vallet de Viriville. Paris, 1862; in-8 de 74 pages, avec 2 gravures.

Extrait du 25e volume des *Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France*.

Fouilles archéologiques, par M. F. Parenteau. Nantes, 1862; in-8 de 11 pages, avec 2 planches.

Tiré à 25 exemplaires sur papier vergé. — Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, t. I. 1861.

Statistique archéologique de l'arrondissement de Napoléonville, par M. Rosenzweig. Monuments du moyen âge. Vannes, 1861; in-8 de 73 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Morbihan*, pour 1860.

Essai sur l'enceinte romaine de Nîmes, par Auguste Pelet. Nîmes, 1861; in-8 de 32 pages.

Collection de dalles tumulaires de la Normandie, reproduites par la photographie, d'après les estampages exécutés par M. Le Métayer-Masselin, membre de la Société française d'archéologie, pour la conservation des monuments historiques, etc. Caen et Paris, Rollin, 1861; in-4 de VIII et 67 pages, avec 8 photographies, dont le portrait de l'auteur, des gravures sur bois et des lettres ornées, signées : Hellouin, qui représentent une espèce de danse des morts.

Ce volume, imprimé sur papier mécanique très-fort, ne contient que le département de l'Eure.

Simple exposé touchant l'inscription récemment déchiffrée de l'arc antique d'Orange, par C.-F.-H. Barjavel, docteur en médecine (avec un fragment de lettre autographié, où l'on a figuré une partie de ladite inscription). Carpentras, 1861; in-8 de 15 pages.

Tiré à 100 exemplaires, dont 10 sur papier jaune.

Découverte du tombeau mérovingien de Saint-Ay, ancien vicomte d'Orléans, par A. Dufaur, comte de Pibrac. Orléans, 1861; in-8 de 27 pages, avec 2 planches.

Extrait du tome VI des *Mémoires de la Société d'agriculture*, etc., d'Orléans.

Poitou et Vendée, études historiques et artistiques, par Benjamin Fillon et Octave de Rochebrune. 1re et 2e livraisons. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1861-1862; in-4 de 112 pages, avec 18 eaux-fortes.

L'ouvrage, divisé en deux tomes, sera composé de 70 à 80 feuilles de texte, sur papier à bras d'Annonay, avec un grand nombre de vignettes sur bois, et de 125 gravures à l'eau-forte tirées sur le même papier. Les souscripteurs le recevront en 12 livraisons de 6 à 8 feuilles et de 10 à 12 eaux-fortes chacune. Une table générale sera donnée avec la dernière livraison.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI,

p. 468-472, un article de M. B. Maurice sur cette remarquable publication.

Archéologie pyrénéenne. Antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulcrales d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine, nommée plus tard Novempopulanie, ou Monuments authentiques de l'histoire du sud-ouest de la France, depuis les plus anciennes époques jusqu'au commencement du XIII[e] siècle, par Alexandre du Mège (de La Haye). Tome III, 1[re] partie. Suite des monuments mythologiques. Toulouse, 1862; in-8 de 242 pages.

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié, tome X, une note bibliographique sur l'*Archéologie pyrénéenne*.

Notice sur l'ancienne église collégiale du Saint-Sépulcre de Rouen, dite la chapelle Saint-Georges, supprimée en 1791, par E. de La Querière. Rouen, 1862; in-8 de 22 pages, avec 1 planche.

Notice historique et archéologique sur l'ancienne chapelle de Notre-Dame-du-Chemin, à Serrigny, près Beaune (diocèse de Dijon), par Joseph Pelsel. Avec planches dessinées et lithographiées par E. Nesle, auteur de la Statistique monumentale et historique de la Côte-d'Or. Dijon et Paris, 1861; in-8 de 55 pages, avec 3 lithographies.

Saint-Sernin. Études d'art et d'histoire, par Ernest Roschach. Toulouse, 1862; in-8 de 48 pages.

Extrait de la *Revue de Toulouse*, livraison de février 1862.

Saint-Sernin ou Saint-Saturnin est une église paroissiale de Toulouse, qui, autrefois, dépendait d'une abbaye.

Notice sur le temple des druides d'Uzès, par M. V. de Baumefort. Lyon, 1861; grand in-8 de 23 pages, avec 3 planches.

Sarcophage-autel de l'église Saint-Zénon, à Vérone, par M. Antonio Bertoldi. Arras et Paris, 1862; in-8 de 8 pages, avec figure.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

La mosaïque des promenades et autres trouvées à Reims, étude sur les mosaïques et sur les jeux de l'amphithéâtre, par M. Ch. Loriquet, bibliothécaire et archiviste de la ville de Reims. Reims et Paris, 1862; in-8 de XV et 431 pages, avec 18 planches.

Recherches sur la priorité de la renaissance de l'art allemand. Faïences du XIII[e] siècle, terres cuites émaillées du V[e] siècle, par A. Auguste Demmin. Paris, 1862; in-18 de 100 pages.

Une fabrique de faïence à Lyon, sous le règne de Henri II, par M. le comte de La Ferrière-Percy. Paris, 1862; in-8 de 16 pages.

L'art céramique du XIX[e] siècle, recueil de modèles, formes et motifs dans tous les styles, en grandeur naturelle, compositions nouvelles et pratiques, par nos meilleurs artistes. Félix Desmé, directeur de la publication, à Sèvres. 8[e] livraison. Paris, 1862; in-folio de 2 planches.

Huit livraisons ont paru depuis le 25 juillet 1861.

Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français, par M. Hennin. Tome VII, 1483-1515. Paris, 1862; in-8 de 404 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 578.

Collection des plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par Arthur Forgeais. 1[re] série. Méreaux des corporations de métiers. Ouvrage orné de 200 gravures sur acier. Paris, 1862; in-8 de 152 pages.

Collection d'armes et d'antiquités de Sa Majesté le roi Charles XV. I. Collection. Paris, 1861; in-4 de 15 pages.

Meubles religieux et civils conservés dans les principaux monuments et musées de l'Europe, ou Choix de reproductions... Livraisons 1, 2 et 3. Paris, 1862; grand in-4 de 9 planches.

On annonce 150 planches gravées ou lithographiées publiées en 50 livraisons.

Rapport de la commission d'examen de l'autel de la Salette. Angers, 1861; in-4 de 14 pages.

La commission conclut au rejet d'un autel fait à Angers pour la chapelle de la Salette.

Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France, par Charles de Linas. 1[re] série. Amiens et Paris, 1862; in-8 de 72 pages, avec 7 planches.

Tiré à 100 exemplaires.

Notice sur les vitraux d'église qui représentent à Bordeaux l'Immaculée Conception. Bordeaux, 1862; in-8 de 23 pages.

La tente de Charles le Téméraire replacée au palais ducal de Nancy. Nancy, 1861; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Journal de la Société d'archeologie et du Comité du musée lorrain*. Juillet 1861.

Une bible manuscrite et enluminée de la bibliothèque d'Auch, ses nombreuses miniatures et en particulier l'initiale de la Genèse (XIII[e] siècle), par Amédée Tarbouriech. Auch, 1862; in-8 de 12 pages, avec planche.

Extrait du *Bulletin d'histoire et d'archéologie de la province ecclésiastique d'Auch*.

Bréviaire manuscrit de l'abbaye de Saint-Florent-lez-Saumur, par X. Barbier de Montault, historiographe. Angers, 1862; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Répertoire archeologique de l'Anjou*.

Causeries d'un curieux, variétés d'histoire et d'art, tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins, par F. Feuillet de Conches. Ouvrage enrichi de nombreux fac-simile. Paris, 1862 (1861); 2 vol. in-8.

VIII. — NUMISMATIQUE

Sigillographie.

Traité élémentaire de numismatique générale, par J. Lefebvre. 2e édition revue et corrigée. Abbeville et Paris, 1860; in-8 de VI et 431 pages.

La préface annonce des planches qui ne sont pas dans l'exemplaire que j'ai vu.

La 1re édition est d'Abbeville, 1850; in-8 de 22 feuilles.

Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henry Cohen. Tome V. Paris, 1861; in-4 de 640 pages, avec 17 planches.

Il y aura un VIe volume. La *Gazette des Beaux-Arts* a annoncé les volumes précédents, t. IV, VIII et X.

Des anneaux et des rouelles, antique monnaie des Gaulois. Notice par M. le baron H. de Widranges. Bar-le-Duc, 1862; in-8 de 16 pages, avec 6 planches.

Monnaies féodales de France, par Faustin Poey d'Avant. Tome III. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1862; in-4 de 475 pages, avec 62 planches.

Le tome Ier a paru en 1858 (in-4 de 365 pages avec 51 planches), et le tome II en 1860 (in-4 de 418 pages avec 50 planches numérotées LII-CI). M. Poey d'Avant avait déjà publié : Description des monnaies seigneuriales françaises composant la collection de M. F. Poey d'Avant. Essai de classification; Fontenay-Vendée, Robuchon; 1853, in-4 de 470 pages avec 26 planches.

Numismatique béthunoise, recueil historique de monnaies, méreaux, médailles et jetons de la ville et de l'arrondissement de Béthune, par L. Dancoisne. Arras, 1862; in-8 de XV et 258 pages.

Tiré à 200 exemplaires.

Numismatique de Cambrai, par C. Robert. Metz et Paris, 1862; in-4 de 387 pages.

Tiré à 200 exemplaires.

Note sur les monnaies provisoires des comtes de Champagne, par Ch. Robert. Reims, 1861; in-12 de 11 pages, avec figures.

Extrait des *Travaux de l'Académie impériale de Reims.*

Lettre à M. Ch. Robert sur l'origine du type des monnaies de Provins, par M. Maxe. Reims, 1861; grand in-12 de 11 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Travaux de l'Académie impériale de Reims.*

Iconographie des sceaux et bulles conservés dans la partie antérieure à 1790 des archives départementales des Bouches-du-Rhône, par Louis Blancard, architecte du département. Description des sceaux. Marseille et Paris, 1861; in-4 de 330 pages.

IX. — THÉATRE

Musique.

Mémoire sur les représentations qui avaient lieu dans les mystères d'Éleusis, par M. François Lenormant. Paris, impr. impériale, 1861; in-4 de 107 pages.

Extrait du tome XXIV, 1re partie, des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

De l'art dramatique et des divisions du théâtre antique chez les Romains, par Boyer de Sainte-Suzanne. Amiens, 1862; in-8 de 36 pages.

Histoire anecdotique de l'ancien théâtre en France. Théâtre-Français, Opéra, Opéra-Comique, Vaudeville, etc., par A. Du Casse, auteur (*sic*) des Mémoires du roi Joseph, etc. Tome I. Paris, 1862 (1861); in-8 de 356 pages.

Histoire de la censure théâtrale en France, par Victor Hallays-Dabot. Paris, 1862; in-18 de XII et 340 pages.

Notes pour servir à l'histoire du théâtre et de la musique en France, publiées par Alexis Dureau. 1re année. 1860. Lagny et Paris, 1861; in-18 de 178 pages.

Tiré à 150 exemplaires.

Sutherland Edwards. — History of the Opera from its origin in Italy to the present time; with anecdotes of the most celebrated composers and vocalists of Europe. London, W.-H. Allen, 1862; 2 vol. in-8.

Étude sur l'Alceste de Glück, par J.-Gust.-Ed. Bertrand. Paris, 1861; in-8 de 40 pages.

Extrait de la *Revue germanique,* novembre 1861.

L'Alceste de Glück. Notice historique (1776-1861), par Delphin et Balleyguier. Paris, 1861; in-8 de 16 pages.

A paru, en partie, dans l'*Illustrateur des Dames.*

L'année musicale, ou Revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts, des publications littéraires relatives à la musique et des événements remarquables appartenant à

l'histoire de l'art musical, par P. Scudo. 3e année. Paris, 1862; in-18 de 365 pages.

Pour les deux premières années, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII et X.

Le Noël de saint Benoît et l'Aguilanneuf des vignerons de Châteauneuf-sur-Loire, avec les airs notés, publiés et commentés par M. l'abbé Victor Pelletier, chanoine. Orléans, 1862; in-8 de 20 pages, avec 1 planche de musique.

Tiré à 100 exemplaires.

Mémoire sur la restauration du chant grégorien, par M. l'abbé F. Raillard. Paris et Lyon, 1861; in-8 de 46 pages, avec un tableau.

Esthétique de huit modes de plain-chant. Étude sur le caractère particulier de chaque mode sous le rapport de l'expression et de l'effet religieux, par J.-B. Labat, organiste de la cathédrale de Montauban. Montauban, 1862; in-8 de 24 pages.

Nouveau cours élémentaire de musique et de plain-chant, par demandes et par réponses..., par Emmanuel Comboul, organiste et professeur de musique. Tarbes et Paris, 1862; in-12 de VI et 110 pages.

Grammaire musicale, par Victor Tirpenne. Versailles et Paris, 1862; in-8 de 35 pages.

Orphéonistes et choraux. Pézenas, 1861; in-8 de 16 pages.

X. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES

Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours, par Adolphe Siret. 2e édition, revue et considérablement augmentée. 1re livraison. Bruxelles (et Paris), 1862; grand in-8 à 2 colonnes, de 96 pages, avec de nombreux monogrammes dans le texte.

L'ouvrage complet formera environ 12 livraisons. La 1re édition est de Bruxelles, 1848; in-4 de XII et 527 pages avec 9 planches de monogrammes.

La peinture et les peintres italiens; traduit de l'anglais de Mrs Jameson par Fernand Labour. Paris, 1862; in-18 de V et 418 pages. Prix, 3 fr. 50 c.

Cimabué. — Giotto. — Ghiberti. — Masaccio. — F. Lippi. — A. da Fiesole. — B. Gozzoli. — A. Castagno. — L. Signorelli. — Ghirlandajo. — A. Mantegna. — Les Bellini. — P. Perugino. — Francia. — F. Bartolomeo. — L. da Vinci. — M. Angiolo. — A. del Sarto. — R. Sanzio. — Ses élèves. — Il Corregio. — Il Parmigiano. — Giorgione. — Tiziano. — Il Tintoretto. — P. Veronese. — G. Bassano.

Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres, par J.-A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle. Traduit de l'anglais par O. Delepierre; annoté et augmenté de documents inédits par A. Pinchart et Ch. Ruelens. Tome Ier. Bruxelles, 1862; in-8 de 247 pages.

Poëtes et artistes contemporains, par M. Alfred Nettement. Paris, 1862; in-8 de XII et 515 pages.

Préface : L'art et la poésie en France.— Une visite à Paul Delaroche...— Ary Scheffer...— Court... — Salon de 1859... — Concours de peinture et exposition des envois de Rome (1859)...— Salon de 1861...

Précis historique de musique classique, contenant la biographie des musiciens célèbres, l'énumération de leurs œuvres et la date de la composition, par Charles Habeneck. Paris, 1862; grand in-18 de 35 pages.

Notice sur Abel de Pujol, peintre d'histoire, etc., par M. Georges Rouget, peintre d'histoire. Valenciennes, 1862; in-8 de 27 pages.

M. Alfred Hervé a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 476-478, une notice sur Abel de Pujol.

Robert Bingham, chimiste-photographe, par Henry Lauzac. Paris, 1861; in-8 de 8 pages.

Extrait du 3e volume de la *Galerie historique et critique du XIXe siècle.*

Boba, dit Maître George, peintre (XVIe siècle), par M. Sutaine. Reims, 1861; in-8 de 8 pages.

Extrait des *Séances de l'Académie impériale de Reims.*

Boucher, étude contenant quatre dessins gravés à l'eau-forte, par Edmond et Jules de Goncourt. Lyon et Paris, 1862; in-4 de 32 pages.

Tiré à 200 exemplaires; les planches ont été effacées après le tirage.

Henri Camas, voyageur, artiste, photographe, par Henry Lauzac. Paris, 1862; in-8 de 12 pages.

Extrait du 3e volume de la *Galerie historique et critique du XIXe siècle.*

Médaillons des gloires artistiques du XIXe siècle, par Victor Moulin. Rose Chéri. Paris, 1861; in-8 de 8 pages.

Louis de Clercq, voyageur, amateur, photographe, par Henri Lauzac. Paris, 1862; in-8 de 10 pages.

Extrait du 3e volume de la *Galerie historique et critique du XIXe siècle.*

Le mouvement moderne en peinture. Eugène Delacroix, par Ernest Chesneau. Paris, 1861; grand in-8 de 43 pages.

Extrait de la *Revue européenne.*

Eugène Delacroix. Paris, impr. de Vallée, sans date; grand in-8 de 16 pages.

Signé : Ch. Coligny.

On lit en titres courants : *Les grands et les petits personnages du jour.*
Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, p. 511-519, un article de M. E. Galichon sur M. E. Delacroix.

Notice historique sur la vie et l'œuvre de Granet, par le docteur P. Silbert, lue le 8 décembre 1861 à la cérémonie d'inauguration du musée Granet. Aix, 1862; in-8 de 47 pages.

Œuvres d'Abel Jannet. 1re livraison (2e édition). Esquisses : Molière; H. Moreau; Le Tintoret. Angoulême et Paris, 1862; in-18 de 72 pages, avec 2 eaux-fortes.
Papier vergé.

Louis-Godefroy de Lucy-Fossarieu, peintre d'histoire, directeur de la photographie parisienne, etc., par Henry Lauzac. Paris, 1862; in-8 de 7 pages.
Extrait du 3e volume de la *Galerie historique et critique du XIXe siècle.*

Henri Ravina, pianiste et compositeur, par Henry Lauzac. Paris, 1861; in-8 de 14 pages.
Extrait du 3e volume de la *Galerie historique et critique du XIXe siècle.*

Galerie historique et critique du XIXe siècle. Franck de Villecholle (François-Marie-Louis-Alexandre Gobinot de Villecholle), artiste photographe. Paris, 1861; in-8 de 14 pages.
Signé : Henry Lauzac.

XI. — PHOTOGRAPHIE

L'art de la photographie, par Disdéri; avec une introduction par Lafon de Camarsac. Paris, 1862; in-8 de 367 pages.
L'Introduction de cet ouvrage a été publiée dans la *Chronique des Beaux-Arts et de la Curiosité,* numéros du 27 avril et du 4 mai 1862.

Manuel de photographie pratique. Guide complet pour l'exercice de cet art, accompagné de rapports sur les dernières expériences et améliorations, et d'un Traité détaillé de la stéréoscopie à l'usage des photographes et des amateurs, par L.-G. Kleffel. Bruxelles, 1862; in-8 de 312 pages, avec gravures dans le texte.

Traité populaire de photographie sur collodion, contenant le procédé positif et négatif, le collodion sec, le stéréoscope, les épreuves positives sur papier, etc., par A.-T. Dupont et A. Deshayes, d'après les ouvrages de M. D.-V. Monckhoven. Paris, 1862; in-18 de 212 pages, avec 115 figures sur bois dans le texte.

Pierre Petit. Simples conseils. Manuel indispensable aux gens du monde. 1re édition avec vignettes (portrait-charge de Pierre Petit gravé sur bois). Paris, sans date (1862); in-18 carré de 64 pages.
Ce sont des conseils pour faire faire son portrait photographié et des extraits de journaux sur P. Petit.

La photographie simplifiée, sans cabinet noir ni tente de voyage, à l'aide du laboratoire révélateur Titus Albites, permettant à tout le monde d'effectuer mécaniquement, et sans étude première, toutes les opérations de la photographie, instantanément et en pleine lumière. Paris, 1861; in-8 de 16 pages.

Monographie du stéréoscope et des épreuves stéréoscopiques, par H. de La Blanchère, peintre et photographe. Coulommiers et Paris, 1862; in-8 de 334 pages.

La méthode des portraits grandeur naturelle et des agrandissements photographiques mise à la portée de tout le monde, par Arthur Chevalier, ingénieur opticien. Paris, 1862; in-8 de 41 pages.

L'Amateur photographe, guide pratique de photographie, contenant.....; suivi d'un Vocabulaire de chimie photographique et d'un Appendice traitant des épreuves microscopiques et amplifiées, par Charles Bride. Paris, 1862; in-18, avec de nombreuses figures dans le texte.

F. Bollmann. Praktische Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder. Nebst einer ausfürlichen Anweisung, dieselben auf lithographischen Stein und Zink für den Druk zu übertragen. Berlin, Schotte und Ce, 1861; in-8.

Application de la photographie à la topographie militaire. Notice sur la planchette photographique de M. A. Chevallier, ancien médecin; avec l'indication des méthodes connues de photographie qui s'appliquent à cet appareil, par M. E. Pâté, lieutenant au 2e régiment de génie. Paris, 1862; in-8 de 31 pages et 3 planches.

Catalogue de la première exposition de la Société photographique de Marseille, comprenant.... Septembre 1861. Marseille, 1861; in-8 de 46 pages.
Photographies, 587 numéros: Appareils, etc., 60 numéros.

Salon de 1861. Médaille de 2e classe. Architecture des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Rouen, Orléans. Réductions photographiques d'après les dessins originaux. Paris, 1861; in-4 oblong de 4 feuilles, avec 8 photographies.
Une introduction de six lignes est signée : D. Devrez.

L'Hiver à Menton, par Alfred de Longpérier-Grimoard, accompagné de 10 vues photographiées par A. Davanne, et d'une carte gravée par Erhard. Paris et Menton, 1862;

in-4 de 84 pages, avec 10 photographies et 1 carte.

Album de photographies pathologiques, complémentaire du livre intitulé : De l'Électrisation localisée, par le docteur G.-B. Duchenne (de Boulogne). Paris, 1862; in-4 de 19 pages, avec 16 planches.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus dans le semestre.

L'Amateur d'autographes, paraissant les 1er et 16 de chaque mois. 1re année. N° 1. 1er janvier 1862. Paris, 1862; in-8 de 16 pages.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. Tome Ier. 1er et 2e trimestres de 1861. Nantes et Paris, 1862; in-8 de 470 pages.

Paraît tous les trois mois.

La chronique des arts et de la curiosité, paraissant le dimanche matin. N° 1. 1er décembre 1861. Paris, 1861; in-folio de 4 pages à 3 colonnes.

Se distribue aux abonnés d'un an de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Journal des maîtrises, revue du chant liturgique et de la musique religieuse. N° 1. 15 février 1862. Paris, 1862; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît à la fin de chaque mois. Chaque numéro contient une feuille de texte et des morceaux de chant ou d'orgue.

Revue biographique. Savants, littérateurs, artistes, industriels, théâtre, livres, modes. Directrice, Mme la marquise d'Ormsey. Photographies par MM. Radoult, Vaury et Ce. N° 1. 15 mars 1862. Paris, 1862; grand in-18 de 18 pages, avec une photographie.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois, avec un portrait photographié et un article de modes.

Revue de musique sacrée ancienne et moderne, suivie d'un bulletin liturgique... N° 1. 15 novembre 1861. 3e année et continuation du *Plain-chant* et de *la Paroisse*. Paris, 1861; in-8 de 26 pages à 2 colonnes.

Mensuel.

PAUL CHERON.

FIN DU TOME DOUZIÈME



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1862

QUATRIÈME ANNÉE. — TOME DOUZIÈME

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DE LA TABLE DU TOME DOUZIÈME.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

FA 7.1(12) 1862 Acopy